L. gen.
69.5

L. gen.
69 s
Poggel

Ueber das

# Formelle in der Poesie

besonders den

# Accent und die Quantität,

eine Abhandlung

von

Caspar Pogge l.

L. Gen
695 Poggel

# Beitrag
## zur rechten Würdigung
## des
# Formellen in der Poesie
## und des
# Accents und der Quantität
## im Latein und Griechischen,
## als Einleitung
## zur Theorie der Strophen.

Von

**Caspar Poggel,**

Oberlehrer der Mathematik und Naturwissenschaften
am Gymnasium zu Recklinghausen.

**Recklinghausen 1837,**
gedruckt in der Bauer'schen Buchdruckerei.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

# Vorbemerkung.

In dreifacher Richtung erweiset sich der Geist bei ächter Kunstschöpfung harmonisch wirksam: als Gefühl, als Begriff und als freie Phantasiethätigkeit. Da er sich nun im Werke ganz darstellen, d. h. sein Inneres in angemessener Form völlig herauskehren will; so muß auch die Form, als solche, ein dreifaches Moment haben, damit sowohl das Fühlen und die dialektische Bewegung des Begriffes, als auch die freie Phantasiethätigkeit ihre Art und Weise, ihren Character darin ausprägen können.

Indem ich diesen Grundsatz als Maaßstab an die Theorie des Reimes legte, mußte ich gestehen, diesen Gegenstand in einer früher herausgegebenen Schrift: (Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichklänge, mit besonderer Rücksicht auf Göthe, Recklinghausen 1834) nur einseitig und theilweise behandelt zu haben. Ich habe darin haupt-

sächlich untersucht, wie der Reim dem Gefühle ein angemessenes Mittel sich darzustellen gewähre, ich habe aber nicht gezeigt, wie auch die künstlerische Dialektik, d. h. das Walten des Begriffes, und die freie Phantasie ein bequemes Darstellungsmittel in ihm besitzen. Letzteres bin ich gesonnen nachzutragen. Die Untersuchung über das dialektische Moment des Reimes führt aber nothwendig auf die Reimstrophen; diese auf Vers, Accent, Quantität und manches Andere, was theils einer Strophen-Theorie einleitend vorausgehen muß, theils aber auch zu heterogen ist, um zwischen die Theile eines wissenschaftlichen Ganzen zu treten.

Beides habe ich in folgenden Blättern durcheinander fließen lassen, weil ich für ein Programm keine strenge Sonderung nöthig hielt.

Deshalb, und weil der Raum nur enge war, hat von dem Ganzen der Einleitung zur Strophen-Theorie nur ein Theil hier Platz finden können. Die ganze Strophen-Theorie selbst aber erweitert sich fast zu einer vollständigen Poetik, da die Strophe nur durch stäte Bezugnahme auf die Genesis der Dichtungsarten in helles Licht tritt; wobei denn auch die Lehre des musikalischen Reimgebrauchs erweitert und vervollständigt wird,

indem der Reim gerade als Vers- und Strophenglied seine musikalische Kraft völlig zu entfalten vermag. Die Nachfrage, wie sich die freie Subjectivität des künstlerischen Geistes in der Anwendung des Reimes abspiegelt, ist unzertrennlich von der Entwickelungslehre der Poesie und ihrer Formen überhaupt, weil durch die verschiedenen Bildungsstufen der Kunst sowohl die Subjectivität des Dichters, als auch der Werth, welchen die Form hat, bedingt wird. Auf der untersten Stufe des Kunstlebens ist die Subjectivität des Dichters fast durchaus sinnlich, und das Formelle seiner Sprache erscheint als Spielzeug des Ohres, als pikante Würze für die Sinne. Darauf wird dieselbe mehr dialektisch, und das Formelle von Reim, Vers und Strophe erscheint theils als Mittel zu durchgreifender Architektonik, theils als Materie für den Witz. Endlich empfängt die Subjectivität ästhetische Reinheit und Schöne, und die Form erscheint als freies Spiel mit bedeutsamen, ganz von Seele durchwehten Organisationen, in welchen alle Momente des Geistes zu concreter Einheit leicht und harmonisch zusammenschmelzen. Es treten diese Stufen der Subjectivität und Form aber auch wohl zu zweien vereint auf, so daß zugleich sinnliche

und dialektische, oder sinnliche und ästhetische, oder ästhetische und dialektische Elemente erscheinen. Das Höchste und Letzte ist, daß die künstlerische Subjectivität die harmonische Verbindung aller drei Principien in sich trägt, so daß die Form zugleich dem Ohr und Sprachorgane, dem dialektischen Bedürfnisse und der Phantasie, als freier Thätigkeit, schmeichelt und doch in allen Theilen Leben und originelle Fülle des Inhalts bekundet.

Nachzuweisen, wie zu dieser höchsten Stufe die Poesie hinaufstrebt, ist die Sache der poetischen Morphologie, die sich aus der Lehre über Entstehung und Fortbildung der Strophen entwickelt.

Zum Schluß des Ganzen könnte noch die Theorie des negativen Gebrauchs von Reim, Vers und Strophe angeknüpft werden, die Erörterung nämlich, wie fern jene Formen als Parodie ihrer selbst geeignet sind, einem komischen Gehalte als angemessene Einfassung zu dienen.

Das alles ließe sich nur in einem ziemlich umfassenden Werke erschöpfen, dessen Vollendung ich der Zeit und den Verhältnissen abzugewinnen bestrebt sein werde.

Recklinghausen den 5. Juli 1837.

**Der Verfasser.**

# Einleitung
## zur Theorie der Strophen.

Es giebt wohl keinen Gegenstand im Gebiete der Aesthetik, den man bis jetzt so ganz und gar auf sich hat beruhen lassen, als die Lehre von den Strophen. Es ist nur hin und wieder die Meinung verfochten, die polymetrischen Strophen der Alten seien für unsere Poesie nicht passend; wir seien auf die einfacheren Maaße und hauptsächlich die Reimstrophen hingewiesen. Die zahlreichen Strophen selbst aber zu beleuchten, ihren Werth im Allgemeinen zu prüfen, und im Besonderen nachzuweisen, für welche Dichtungsarten sie geeignet sein möchten, das ist meines Wissens von Niemanden versucht. Man hat die Dichter dabei durchaus gewähren lassen und sich an ihren Productionen erfreut, fast unbekümmert, ob dieselben in antiken Vasen, oder modern geflochtenen Körbchen geboten wurden. Diese Gleichgültigkeit scheint auf der Ansicht zu beruhen, als ob auch ferner kein näherer Bezug zwischen Strophe und poetischem Gehalte Statt finde, sondern beide sich eben nicht anders zu einander verhalten, als zu den Blumen das Gefäß, worin man jene zu Geschenke bietet.

Wäre diese Ansicht richtig, so hätte der Dichter nur zu sorgen, daß seine Strophe eine bequeme und wohlgegliederte Einfassung der Gedanken bilde; es müßte ihm sonst aber einerlei sein, ob er diesen oder jenen Gehalt in einer bestimmten Strophe darstellte. Allein das ist nicht der Fall. Es wird kein guter Dichter z. B. die Nibelungen-Strophe gebrauchen, wenn er eine heitere Romanze erzählt, oder gar ein frisches Trinklied singt; es fällt ihm eben so wenig ein, in kurzversigen Strophen mit unmittelbarer Reimfolge ruhig reflexive Gefühlszustände darzustellen. Es muß daher wohl eine innigere und tiefere Beziehung zwischen Strophe und Inhalt Satt finden. Manche Dichter, welche eine bestimmte Gemüthsverfassung in ihren Erzeugnissen überall wiederkehren lassen, bedienen sich auch vorherrschend einer bestimmten Strophenform. So gesellt sich bei Heine und Chamisso zur elegisch zerrissenen Stimmung überall die aufgelös'te Nibelungen-Strophe; so finden wir die plastisch ruhige Lyrik Göthes meist in trochaischen Strophen mit wechselnder Reimstellung. Auch dieses spricht für die Bedeutsamkeit des Strophenbaues. Jedoch was suchen wir nach Beweisen für eine Sache, welche sich von selbst versteht. Ein gutes Gedicht ist in allen Theilen bedeutsam, folglich auch in Vers und Strophe.

Eckermann, in seinen Beiträgen zur Poesie, sagt: „So wie wir bei Naturerzeugnissen finden, daß jedes den ihm zu Grunde liegenden Character unverkennbar in jedem Zuge ausspricht, und also sein inneres Wesen deutlich herausgekehrt und ausgeprägt ist, so verlangen wir dies auch vom

Character eines Gedichts. Sehen wir einen Löwen im Käfig, einen gefangenen Fuchs an der Kette, so läßt uns jeder Zug ihres Aeußeren über das Wesen ihres Innern nicht einen Augenblick im Zweifel. Die Kraft der Eiche ist ausgeprägt bis aufs Blatt; den weichen Character der Linde erkennen wir ebenfalls im Blatte wieder. Bei Göthe finden wir dieses Ausprägen des Characters bis auf's Aeußerste in Bewegung, Worten und Klängen in besonderer Stärke. Ist der Geist eines Gedichtes barsch und rauh, so ist es auch die Sprache:

Wohl! Herr Knitterer, er kann sich
Mit Zersplitterer vereinen,
Und Verwitterer alsdann sich
Allenfalls der Beste scheinen.

Wie schillt und grollt' nicht hier die Sprache; man kann nichts Barscheres hören. Ist der Geist sanft und milde, so tönen auch die Worte sanft:

Ueber allen Wipfeln
  Ist Ruh',
In allen Gipfeln
  Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde,
  Warte nur, balde
  Schlummerst Du auch.

Welche Melodie in den sanften Tönen dieses wunderzarten Gedichts! und wie spricht der Ton jedes Worts den Character des Ganzen so unverkennbar aus! Wenn man einem Fremden, unserer Sprache Unkundigen, dieses Gedicht in aller Milde sprechen wollte, er müßte schon aus den Tönen hören, wovon ungefähr die Rede ist." So weit Eckermann.

Eben dieselbe Ausprägung des Characters durch Klang und Bewegung weiset er bei anderen Göthe'schen Gedichten nach, so wie denn auch der Verfasser dieses in einem Versuche über den Reim ganz und gar dieselbe Erscheinung mehrfach vor Augen führt. Wenn nun aber in einem guten Gedichte sogar der Klang von Vers und Reimsylben characteristisch ist und die Seele des Ganzen wiederspiegelt, sollte sich dann wohl annehmen lassen, die Vers-Gruppirung sei willkürlich, sei characterlos und ohne Bezug zum Ganzen? Gewiß nicht. Entwickeln wir den Eckermann'schen Vergleich guter Gedichte mit Erzeugnissen der Natur; er ist von folgenreicher Bedeutung; Göthe selbst rechtfertigt denselben zugleich, indem er sein künstlerisches Bilden mehrmal mit dem schöpferischen Wirken der Natur parallel stellt.

Jedes Naturerzeugniß ist ein real gewordener Begriff, eine sich verkörpernde Seele, worin ein bestimmter Charactertypus herrscht. Diese bestimmte individuelle Seele giebt nicht nur dem ganzen Producte, sondern allen Theilen und Theilchen die entsprechende Form, so daß z. B. das weiche, sich auflösende Wesen einer Trauerweide nicht allein im ganzen Habitus des Gewächses, sondern auch in den langen niederfließenden Zweigen und Blättern, in der gleichgültigen Stellung der Aeste u. s. w. deutlich ausgesprochen ist. So soll es auch mit einem Gedichte sein. Das ist auch eine real gewordene Seele, ein zu Wort und Klang verkörperter Geist. Dieser Geist hat auch seinen bestimmten Character; bald ist er ein ruhiger, epischer Weltbeschauer, welcher alle Erscheinungen mit reinem

Auge erfaßt und mit liebevoller Treue in Worte und Rede prägt; bald ist er ein beweglicher lyrischer Minnesinger, der von Blume zu Blume taumelt und ewig trunken von dem geistigen Nectar des Natur- und Menschenlebens nur jubelt und jauchz't oder weint und klagt; ja er kann sich in tausend verschiedene Formen verwandeln, und so wie sich derselbe Naturgeist millionenfach verschieden manifestirt und mit jeder neuen Simmung, in welche er eingeht, neugeformte Erzeugnisse, neue Pflanzen und neue Thiere schafft: so stehen auch dem dichterischen Genius ungezählte Stimmungen zu Gebote, und jede neue Stimmung bedingt eine andere Manifestation, ein neues Erzeugniß, ein neues Gedicht. Mittel der Natur-Manifestation in der Pflanzenwelt sind die Theile und Organe des Gewächses, welche sich zu einer charactervollen Individualität vereinigen: Stamm, Zweige, Blätter, Blumen, Duft und Färbung. Mittel der poetischen Geistes-Manifestation sind Worte, als die Marken bestimmter Empfindung und Anschauung; Rhythmus, Klang, Gruppirung zu Vers und Strophe, die sich ebenfalls zu charactervollen Individuen, zu poetischen Totalitäten verbinden. In einem Organismus sind auch die Theile wieder Complexe von kleineren organisch verbundenen Einzelheiten, die nach dem Typus des Ganzen gebildet sind. Beim Gewächse ist jeder Zweig und jedes Blatt wieder eine Pflanze, welche die Züge des Ganzen trägt: das Eichenblatt ist wieder eine kleine Eiche mit Würzelchen und Stämmchen und muß daher eben so gut den Typus der Kraft und starren Festigkeit in sich tragen als der

ganze Baum. Die Parabeln durchführend, werden wir somit auch die Strophen als organische Complexe zu betrachten haben, worin die dichtersprachlichen Elementen den jedesmaligen Character des ganzen Gedichts abspiegeln. Wenn das ganze Gedicht einem Gewächse ähnelt, so vergleichen wir die Strophengebilde füglich mit den Zweigen, welche jenes zusammensetzen und characterisiren.

Guter Dichtungen giebt es nicht zwei, die sich an Character vollkommen gleichen. Jede geniale Production ist eine neue Spezies im poetischen Naturreiche; denn sie stellt einen neuen Gedanken, eine neue Seele dar. Somit müßte es denn auch so viele Strophengebilde geben, als es wirklich und wahrhaft geniale Dichtungen giebt; so wie auch im Pflanzenreiche die Anzahl der Zweig- und Blätterformen eben so groß ist als die Anzahl der Arten. Das ist auch im Grunde genommen der Fall. Betrachtet man nur die poetischen Erzeugnisse der Deutschen, so muß man erstaunen über den unerschöpflichen Reichthum ihrer Strophen. Jeder nur in etwa bedeutende Künstler hat neue Bildungen versucht. Göthe bedient sich fast für jede Ballade einer andern Form. Schiller, Körner, v. Fouqué, Uhland, Rückert, v. Eichendorf versuchen wieder ganz andere und neue Complexionen. Durch diese Unübersehbarkeit in der Menge und scheinbare Gleichgültigkeit in der Wahl wird es denn auch der ästhetischen Kritik so schwer, dem Strophenwesen beizukommen. Und doch ist nichts wichtiger für die formelle Beurtheilung eines poetischen Products, und nichts so nothwendig für eine kunstwürdige Normirung des For-

mentriebes von Seiten der Dichter. Mundt stellt in seiner Schrift: Die Kunst der Deutschen Prosa, Berlin 1837. die Meinung auf: unsere Poesie würde sich der strengeren Bindung an Vers und Reim immer mehr entschlagen, und die neuesten Dichter gäben durch ihre Gleichgültigkeit darin schon eine gute Vorbereitung. Er glaubt: nur der jedesmalige lebendige Gedanke werde einst, wie in Prosa so auch Poesie, die Form bedingen; und da die Concretion der poetischen und prosaischen Elemente stets inniger und enger werde, so müsse einst aller Unterschied einer prosaischen und poetischen Diction verschwinden. Wie scharf und richtig auch der Blick dieses Kritikers ist, womit er die Metamorphosen des deutschsprachlichen Lebens im Laufe der Zeiten auffaßt: so halte ich erwähnte Prophezeihung doch für eine übereilte Conjectur. Wer das Wesen der Kunst im Auge behält und nicht wähnt, dieselbe möge noch einmal aussterben, der kann jener Vermuthung nicht beipflichten. Denn das Wesen der künstlerischen Thätigkeit, darin besteht es ja gerade, daß sich der Geist nicht sclavisch hingiebt an das Object und den Gedanken, so daß die Form der Thätigkeit gänzlich durch das Object bestimmt würde, sondern daß sich vielmehr der Geist mit dem Objecte so vollkommen identificirt, daß die ihm durch's Object abgeforderte Thätigkeitsform nicht verschieden ist von der durch seine eigene Natur ihm abgeforderten Thätigkeitsform. Wo das nicht der Fall ist, da fehlt dem Geiste des Künstlers die Freiheit, das wesentlichste Moment schöner Stimmung, und was er schafft, ist nicht ein freier Trieb, heraussprießend aus freier,

schöner Seele, sondern entweder dürres Machwerk, oder unklarer Guß einer stürmischen Afterbegeisterung. Wo aber die wahrhafte Durchdringung von Subject und Object, die bis zur reinsten lichten und warmen Liebe gesteigerte Befreundung beider ein Werk erzeugt, da darf der Geist, ungehemmt vom Stoffe, seinem angebornen Triebe folgen.

Sein höchster und reinster Trieb aber geht überall auf Formung aus: er fühlt in sich als das Wesen seines Wesens ein Maaß und Gesetz Gebendes, eine geheime unabweisbare Sehnsucht, in Allem Harmonie und begriffliche Architektonik zu erkennen und hervorzubringen.

Dieser Formentrieb ist die Mutter aller Rhythmik, aller Gesetzmäßigkeit, ein Abfluß aus der Licht- und Ordnungsfülle des göttlichen Wesens, ausgegossen in die Brust des Künstlers, damit sein Wirken und Bilden sich dem göttlichen in der Natur verähnliche. So wie daher die wilden Kräfte der lebendigen und leblosen Natur ihre Wirksamkeit dem Gesetze der Harmonie und Begrifflichkeit unterwerfen und, so zu sagen, die Leidenschaft ihres dynamischen Triebes dem heiligen Winke der Schönheit gehorcht, wodurch denn jeder Krystall, jede Pflanze, jedes Thier symmetrisch Umgränzungen gewinnt: so wird auch der wahre Künstler den wildesten Strom des geistigen Lebens nach der Linie der Schönheit zu krümmen und zu lenken wissen. Die Form, welche er so schafft, ist darum aber keine abstracte, dem jedesmaligen Gehalt fremde. Das ist nur so lange der Fall, als der künstlerische Geist auf einer niedern Stufe seiner Ausbildung steht, wie wir es bei den Meistersän-

gern bemerken und zum Theile bei Griechen und Römern. Dort ist die Form eine fertige, und der Gehalt muß sich ihr fügen. Der wahre Künstler läßt allerdings, wie auch Mundt behauptet, den jedesmaligen Gehalt walten, und die Form stellt sich von selbst ein. Wenn Mundt aber meint, die sich einstellende Form könne lax sein, wie in der Prosa, ohne Maaß und strenge Gesetzlichkeit; so übersieht er, daß ein wahrhaft concreter, des Dichters im höheren Sinne würdiger Inhalt ohne das Moment strenger Formung nicht denkbar ist. Der geistige Gehalt, wie er sich durch die Prosa darstellt, ist darin gerade ein mangelhafter, nicht den ganzen vollen Reichthum des Geistes umfassender abstracter, daß ihm jenes Moment strenger Begrifflichkeit und das feste harmonische Gefüge vollendeter Rhytmik gebricht. Die Poesie soll aber absolut Kunst sein und den geistigen Gehalt nach seiner ganzen, ungeschmälerten, concreten Fülle darstellen. Daß man in neuester Zeit dieses zum Theile verkannte, und daß sich manche Künstler einer so großen Laxität hingaben, sollte uns eben keine Besorgniß einflößen. Die Erscheinung ist ganz natürlich und hätte sich wohl voraussehen lassen. Klopstock und seine Schule, die das Verhältniß der neueren Poesie zu den alten griechischen Versmaaßen verkannten, hatten Deutschland mit einer großen Menge poetischer Productionen beschenkt, worin das Mißverhältniß antiker Form und modernen Gehalts nur zu fühlbar war. Man konnte sich nicht verhehlen, daß solche Formen der freien Entwickelung des poetischen Gedankens einen naturwidrigen Zwang anlegten und durchaus vom

jedesmaligen Gehalte nicht bedingt und gefordert würden. Es waren abstracte Schemata, sie hatten oft keinen genetischen Bezug zum Gehalt; dieser wurde dadurch eher vermummt, als daß er an ihnen eine durchsichtige, organisch verbundene Verkörperung gehabt hätte. Der Geist war der Form noch nicht immanent. Dieses aber ist das Ziel, wohin die Kunst strebt. Geist und Form wollen sich ganz durchdringen: der Geist will mit seiner ganzen Wesenheit, mit allen Momenten seines Lebens in der Form zur Erscheinung kommen, und die Form strebt in allen Theilen nach lebendiger Erfüllung. Wie im Frühling ein sich neu belaubender Baum das Leben der Erde bis in die äußersten Aeste emporsaugt, um zu grünen und zu blühen, die abgestorbenen Zweige aber, in welche der lebendige Strom nicht einzudringen vermag, lieber abwirft als zur Schmach des Waldes in abstracter Dürre dahinstreckt; so suchen sich auch die künstlerischen Formen, wenn der Frühling der Poesie erwacht, in allen Theilen zu beleben, mit geistiger Fülle und Schönheit. Was aber nicht belebungsfähig ist, das wird abgestoßen, als ein fremdes, in's Reich lebendiger Kunst nicht gehöriges Element. Diesem Gesetze gemäß wurde von Göthe und Schiller und einem großen Theile der gleichzeitigen Dichterjugend, welche den Morgen einer neuen schöneren Poesie zu uns heraufbrachte, die leblosen und lebensunfähigen polymetrischen Odenformen Klopstock's verworfen und statt ihrer einfachere Maaße kultivirt. Dem Scheine nach war dieses ein mächtiger Schritt zur Vernachläßigung strenger Form, in der That aber war

es der einzige Weg, welcher zur wahren, lebendigen Kunstform zurückführen konnte. Göthe besonders bewies dabei den allerglücklichsten Takt, und keiner unter den Mitlebenden, hat so kraftvoll und erfolgreich gewirkt. Er behielt nur die einfachsten und leichtesten Vers- und Strophengebilde bei, diese aber erfüllte er durch und durch in allen Theilen mit Leben und Bedeutung. Das Studium derselben ist höchst belehrend und beweiset die Behauptung auf's Bündigste. Seine besseren Productionen sind darin so ausgezeichnet, daß man verführt wird, auch in den scheinbar gleichgültigsten Zügen Character und Bedeutsamkeit zu suchen; wobei sich denn die Mühe meist überall durch die Entdeckung belohnt, daß dieser Genius, bewußt oder unbewußt, fast nie einen vergeblichen Pinselstrich machte, sondern in jedem Accente, in jedem Klange, ja in seinen Fehlern und Nachläßigkeiten zum Geiste redet und die Tiefen der menschlichen Seele offenbart.

Bediente er sich nun in erster Jugend fast ausschließlich der einfachsten Strophen, um sie lebendig erfüllen zu können, und verschmähete er wie z. B. in seinen Oden lieber alle Strophenbildung, als sich der belebungsunfähigen Klopstock'schen zu bedienen, so versuchte er es später doch mit complicirteren, und es gelang ihm darin nicht weniger. Das beweisen viele Gedichte seines Divan, so wie des 2ten Theiles von Faust, worin eine so leicht und beweglich auf und niedergaukelnde und doch so innige Lyrik, in den mannichfaltigsten Formen und Farben spielt. Auch seine Sonette gehören hierher, welche ihre so bestimmt

umschriebene Form, eben so gut, als die besten von Schlegel und Bürger lebendig durchdringen.

Somit gehört Göthe und Schiller das große Verdienst, den Gehalt und die Form der Poesie wieder in's rechte Verhältniß gebracht zu haben. Wenn später auch einige Dichter noch fortfuhren, den Klopstock'schen Odenstil zu schreiben, so war doch die Neigung des Publikums und einer großen Menge nicht unbedeutender Künstler für das Bessere gewonnen. A. W. v. Schlegel, Tieck, v. Eichendorff, v. Knebel, Rückert, Chamisso und Heine 2c. 2c. bildeten die Form in demselben Sinne. Daß nun auch manche Dichter den Sinn der Göthe'schen Formen mißverstanden und thaten, als brauche man sich nur bequem gehen zu lassen, um genial und modern zu sein, war unvermeidlich. Daran hat es denn auch nicht gefehlt. Vorzüglich ist jedoch Heine gemeint, wenn man von derartiger Formen-Bequemlichkeit redet. Auch Mundt hat ihn besonders im Auge, wenn er eine gänzliche Verwitterung der strengeren Vers- und Reimgebilde prophezeiht. Das ist jedoch nur zum Theile ganz recht und billig. Heine's Verse sind allerdings schlottrich und gränzen manchmal an den prosaischen Rhythmus; allein der Inhalt von einer großen Anzahl seiner lyrischen Gedichte macht eine solche Form durchaus nothwendig, und jede andere Form wäre unpassend. Diese Behauptung läßt sich nur durch eine Interpretation jener Strophenart rechtfertigen. Gegenwärtig kann ich bloß bemerken: daß so kalte, unharmonische, zerrissene, gleichgültige und lebensmüde Zustände, wie Heine gewöhnlich darstellt, sich nur

in solchen Versen angemessen darstellen ließen. Bei einem andern Theile seiner Dichtungen aber ist die prosa-verwandte Form keinesweges characteristisch und durch den Gehalt bedingt, sondern lediglich Folge von der Bequemlichkeit des Dichters. Heine ist kein fleißiger Künstler, dem es Ernst wäre um seinen Gegenstand. Ja er verdient den Namen eines Künstlers nicht; denn es fehlt ihm die künstlerische Bildelust, welche Freude an der Form hat und mit emsiger Genauigkeit nach allen Seiten das Werk bildet und bildend vollendet, so weit als er nach Kraft und Einsicht vermag.

Im Ganzen ist nun aber die Zahl derjenigen Dichter, welche sich mit gleichem Frevelmuthe an der Form versündigten, nur sehr klein. Ich wüßte kaum einen zu nennen, welcher Heinen darin gleich käme. Die besten Lyriker unserer Zeit: Rückert, v. Eichendorff, Uhland, Tieck, v. Platen, v. Fouqué, bedienen sich zwar auch meist nur einfacher Maaße; es ist jedoch überall das Streben bemerkbar, eine innige Durchdringung der inhaltlichen und formellen Elemente zu erzeugen. Wenn sie das strenge Gesetz der Formung verletzen, so geschieht es nicht so sehr aus Heinischer Impietät, als vielmehr aus Ungeschick in der Bewältigung des Gehalts, aus Unfähigkeit, zugleich der Form und dem sich hervordrängenden Gedanken zu genügen, wobei sie lieber die Vollendung der ersteren als den letzten beeinträchtigen mögen. Das wird freilich dem wahrhaft genialen Künstler nur selten begegnen, und um so seltener, je größer er ist; denn beim absoluten Genius trägt jeder Gehalt schon das sich streng und fest gehaltende Le-

ben des Begriffs und der Rhythmik in sich. Der Künstler, welchem aber Maaß, Zahl und Architektonik, als etwas dem poetischen Inhalte Fremdes und mühsam Einzubildendes vorkömmt, hat daran eben das Merkzeichen, daß der Genius ihm nicht inne wohnt.

Dem sei indeß, wie ihm wolle, so halte ich die Aeußerung Mundts, als habe Heine und seines Gleichen mit der gerügten Vernachläßigung strenger Form einen großen Impuls gegeben, um die angekündigte Freiheit und Gleichheit aller Diction herbeizuführen, für eben so schädlich und verführerisch, als sie ungegründet ist. Heine und seine Genossen werden in solcher Deutung ihres künstlerischen Unfugs eine Rechtfertigung ihrer Bequemlichkeit, ein Patent für ihre Läßigkeit erkennen und triumphiren, daß man ihnen den Frevel gegen die heiligen Gesetze der Kunst, als höheren Beruf und treue Förderung des Wahren und Schönen anrechnet. Ohnehin möchten sie sich ja nur zu gerne als Priester einer neuen Welt-Cultur aufwerfen, wie sie denn in der Genossenschaft des sogenannten jungen Deutschlands bereits den Versuch dazu gemacht haben. Im Grunde genommen, ist es auch dieselbe Tendenz, woraus die sittliche und woraus die künstlerische Reformations-Wuth jener Männer entspringt. So wie Heine in sittlicher Hinsicht keine Scheu trägt, die ewigen Gesetze der Vernunft zu höhnen und sie mit undenkbarer Verruchtheit für eine alberne Erfindung des Blödsinns auszuschreien, zu nichts diensam, als das Glück der Menschen zu untergraben: so möchte er auch gerne in der Kunst die gleich ewigen Gesetze des

Rhythmus und der geordneten Schönheit wegtilgen, damit überall die sinnliche Willkür und der blinde Trieb des thierischen Instinctes herrsche. Denn Heine verstieg sich zu dem genialen Wahnglauben, als könne er durch das blitzende Feuerwerk seines phantastischen Witzes den ewigen Ankergrund der Dinge in die leere Luft sprengen; aber die Anker sind schwer und fest, und der Grund hat sie in seine diamantene Tiefe gerammt, und die kleinen Pulverminen des närrischen Dichters verpuffen, ohne daß die Welt auch nur Miene macht sich zu fürchten. Symmetrie, Ordnung und Maaß ist für die Dichtkunst eben dasselbe, was Selbstbeherrschung, Tugend und Seelenharmonie für die sittliche Welt ist; die letzten wegzuwitzeln ist dem jungen Deutschland nicht gelungen, die ersten werden sie auch müssen stehen lassen.

Aber wir leben in der Zeit des klaren Bewußtseins, man fordert Rechenschaft für die Normen des Handels. Blindes Fortschlendern auf festgetretener Bahn eines herkömmlichen Formalismus findet keine Achtung mehr. Sollen die Dichter ferner die Form ehren, so müssen sie inne werden, daß sie etwas bedeute; denn nur das Bedeutsame gilt, und die Form wird zertrümmert, wenn sie ohne Leben ist. Göthe erzog die ersten Pflänzchen lebendiger Form und übererbte seiner Nachkommenschaft die Verpflichtung, jene aufsprießende Saat zu pflegen und zu einer blühenden Flur, zu einem reichen Walde zu erziehen. Man kann nicht sagen, daß unsere Generation ihre Pflicht mißkenne und ihr zu genügen säume. Wir haben große Lyriker, denen der lebendige Formensinn nicht man-

gelt; es sind in den künstlichsten Strophen der Südländer und Orientalen glückliche Versuche gemacht, worin die inneren und äußeren Momente organisch genug ineinandergreifen.

v. Platen hatte zwar das Formelle mehr im Sinne Klopstocks aufgefaßt, und er suchte eifriger den leichten Fluß eines vollendeten antiken Rhythmus, als die organische Durchdringung des Gedankens mit seiner Einfassung; jedoch hat auch er Manches gedichtet, worin der Gehalt die Form durchaus rechtfertigt.

Mit besserem Kunstgefühl hat Rückert Sonette, Gaselen, Tercinen ꝛc. A. W. v. Schlegel das Madrigal und dergleichen behandelt. Auch bei v. Eichendorff erscheint der glücklichste Takt, das feinste Strophengefühl. Minder gut weiß v. Fouqué das Rechte zu treffen. Er hat den lebhaftesten Bildungstrieb, wodurch er in seinen Romanzen jeden Wechsel der Situation sofort durch einen Wechsel der Form bezeichnet und seinen Strophen überall eine ausdrucksvolle Physiognomie zu geben sucht; allein die Züge, wie sprechend sie auch oft sind, verrathen eine gewisse Härte und Unverträglichkeit und treten selten in die harmonische Wohlgestalt eines lesbaren und doch schönen Antlitzes zusammen.

Diesem unverkennbaren Streben der Dichter, ihrer übernommenen Verpflichtung gemäß, das Formelle von Vers und Reimstrophe als bedeutsame Zeichensprache und Musik zu gebrauchen und auszubilden, kann die ästhetische Kritik höchst behülflich werden durch eine gründliche Interpretation aller formellen Elemente. Ganz besonders sind

es die Strophen, bei welchen die Bezüge des Aeußeren und Inneren zu entwickeln wären. Es ist freilich nicht zu denken, daß der Dichter dadurch, daß er eine Strophen-Physiognomik einstudirt, befähigt würde, durchaus concretlebendige und charactervolle Formen zu bilden. Allein dadurch, daß man ihm die Gewalt und Bedeutsamkeit derselben zum Bewußtsein bringt, wird er veranlaßt und mehr befähigt, sich in die Sprache überhaupt hineinzuleben. Seine Aufmerksamkeit wird geschärft, sein Gefühl verfeinert und sein Talent dahin gestimmt, daß er bei der Production nicht eher zu ruhen vermag, bis das Rechte getroffen ist. Der Dichter darf es hierzu jedoch nicht mit einem bloßen Verstehen und Wissen genug sein lassen; das hilft nicht. Die Studien des Künstlers müssen überhaupt weiter gehen: er muß das Verstandene so lange am Wirklichen prüfen und üben, bis er die Theorie desselben wieder vergessen hat, bis sie ihm aus dem Kopfe in's Herz, in's Blut, in die Sinne übergegangen ist. Es geht dem Künstler mit der Kunst, wie uns allen mit der Tugend. Wollen wir es darin zu etwas bringen, so ist es mit einem bloßen Wissen um die Lehren der Moral gar nicht gethan; wir müssen auch hier die Erkenntnisse so lange durchprüfen, uns in sie hineinhandeln und leben, bis der Kopf nichts mehr davon weiß, wenn Herz und Hand ihnen gemäß thut.

Um nun dem Wesen der Strophe, und so den formellen Verhältnissen überhaupt näher zu kommen, ihren Bezug zum Inhalte zu erkennen, das Erkannte im Zusammenhange zu entwickeln und

darzustellen, werde ich versuchsweise folgenden Weg gehen. Die Gestalt der Strophe ist bedingt durch: a) den Vers-Rhythmus, b) die Länge des Verses, c) die Ruhepunkte und Cäsuren der Verse, d) die Art der Reime, womit die Verse schließen, e) die Stellung des Reimes gegen Arsis und Thesis im Verse, f) die Verschlingung der Reimverse, g) die Menge der strophlich verbundenen Verse ꝛc. Um also zu ermitteln, welche Bedeutsamkeit, welche sinnliche Macht irgend eine Stophenart ausüben werde, und zu welchem Inhalt sie passe, werde ich alle diese Elemente nach ihren Hauptwirkungsweisen zu beurtheilen suchen. Ich werde untersuchen, welcher Tendenz des geistigen Lebens ein jambischer Rhythmus entspricht, welcher Tendenz ein trochaischer, daktilischer ꝛc., welchem Zustande des Innern lange Verse, und welchem kurze, welchem kleine Strophen, welchem größere gemäß sind. ꝛc.

Sind so die Elemente der Strophe nach ihrer Bedeutsamkeit in der Einleitung characterisirt, so folgt die Characterisirung und Theorie der Strophen selbst.

In die zahllose Menge derselben läßt sich System und Ordnung bringen, wenn man sie mit den Dichtungsarten in Beziehung setzt. Wie sich durch größere und geringere mannichfaltige Nüancirung des Gehalts aus wenigen Ur- und Grundgattungen der Poesie eine große Menge von Unterarten entwickelt, eben so entwickeln sich diesem parallel aus den wenigen für die dichterischen Grundarten erzeugten Ur-Strophen durch eine der Nüancirung des Gehalts entsprechende Nüancirung der Form, die mannichfaltigen Strophen-Species. Es ergiebt

sich daraus ein natürliches Strophen-System, ähnlich den natürlichen Systemen in der Botanik, welches zugleich Grund und Boden hat in einem parallel laufenden Systeme der Dichtungsarten. Dieses System hat seine Klassen, Familien, Gattungen und Species, welche sich wie in der Pflanzenwelt durch Uebergänge und leise Metamorphosen auseinander entwickeln. Sämmtliche Dichtungsarten würden in drei Klassen zerfallen: die der epischen, lyrischen und dramatischen Gedichte. Vom Epos gebe es denn mehrere Familien: antik-epische, germanisch-epische und provenzalisch-epische. Jede dieser Familien hätte wieder mehrere, durch sie erzeugte Geschlechter unter sich. Aus dem Epos entspringt nämlich die Elegie, die Ballade, Romanze und endlich das Lied. So wie es demnach eine aus dem antiken Epos entsprossene antike Elegie giebt, so erzeugt auch das germanische und provenzalische Epos eigenthümliche Elegien. Das antike Epos konnte sich nicht zur Ballade und Romanze umgestalten, wohl aber das moderne. Somit giebt es denn wieder eine germanische Romanze und eine provenzalische Romanze. Aus der Romanze entsteht das Lied, als eine neue Species, woher es denn wieder so viele Arten des Liedes giebt, als Romanzen sind. Gleicherweise schlägt nun auch die Lyrik in eine systematische Zerästelung aus. Die Lyrik als solche ist Ode und Hymnus. Auch aus der Ode entsprießt eine Liederart, so wie eine Gattung der Elegie. Das ganze Reich der Dichtungsarten tritt auf diese Weise in organischen Zusammenhang: alle erscheinen verwandt und doch unterschieden, alle erzeugt und wieder zeugend. Die

Aehnlichkeit der Poesie mit der vegetativen Natur ist auch hier nicht zu verkennen. Es giebt nur eine Pflanze, ein gewächsliches Leben; aber dieses eine Leben ergeht sich in millionen Gestaltungen und erzeugt ungezählte Gebilde, welche alle denselben Urtypus verrathen und doch alle verschieden sind. Aehnlicher Weise giebt es nur eine Poesie, ein gebildliches Phantasieleben, aber dieses eine poetische Leben spielt in ewig neuen Formen und Farben; denn es blüht auf immer neuem Boden, in immer wechselnder Luft und Wärme, und die Wandelbarkeit ist ihm Erhalter und Wecker. Die Pflanzen sind Gedichte des Erdlebens; dieses träumt still und sinnig sie heraus und spricht durch sie zum Herzen der Menschen. Die Gedichte des Poeten sind Gewächse, welche still und sinnig aus seiner Seele keimen und sich in blühende Gestaltung hüllen. Gerne redet er in ihnen mit Blumen und Sternen, um den Geistern des Lebens zu antworten, denen er sich verwandt und zugeneigt fühlt.

In der Botanik behalf man sich lange Zeit mit dem höchst einfachen und unzureichenden System, wornach man die Pflanzen in Bäume, Gesträuche, Kräuter, Gras und Blumen eintheilt. Viel besser und wissenschaftlicher ist es nun auch in der Poesie bisher nicht gewesen; Epische Gedichte, lyrische, dramatische, Ballade, Cantate, Allegorie, Idylle, Romanze 2c., das sind die wenig bestimmten Categorien, unter welche man alles zusammen wirft. An ein wissenschaftlich durchgreifendes System ist nicht zu denken. So viel ich weiß, hat das Bedürfniß darnach zuerst Göthe empfunden. Er

spricht davon in seinen Noten und Abhandlungen zum Divan und giebt zugleich den ganz richtigen Gesichtspunkt an, aus welchem man zur vermißten systematischen Anordnung gelangen könnte. Nachdem nämlich bemerkt worden, daß es nur drei Natur-Formen der Dichtung gebe, das Epos, die Lyrik, das Drama, und nachgewiesen ist, daß dieselben sich auf verschiedene Weise mischen und wohl gar alle drei in demselben Gedichte vorkommen können, sagt er: „Man wird sich einigermaaßen dadurch helfen, daß man die drei Hauptelemente in einem Kreise gegen einander überstellt und sich Musterstücke sucht, worin jedes Element einzeln obwaltet; alsdann sammle man Beispiele, die sich nach der einen oder nach der andern Seite hinneigen, bis endlich die Vereinigung von allen dreien erscheint und somit der ganze Kreis in sich geschlossen ist. Auf diesem Wege gelangt man zu schönen Ansichten, sowohl der Dichtarten, als des Characters der Nationen und ihres Geschmacks in einer Zeitfolge."

Die Ausführung wird zeigen, daß die vorsätzliche Methode unserer Untersuchung im Ganzen Aehnlichkeit mit der von Göthe gerathenen hat. Das angestrebte Ziel ist gleichwohl verschieden. Wir suchen nachzuweisen, daß die Poesie aus dem Grunde des Völkerherzens heraufsprossend sich in ein ganzes Reich organisch verwandter Bildungen spaltet, die einander genetisch bei- oder untergeordnet, ein Natur-System darstellen, ähnlich den Systemen der Organismen, die die Erde bevölkern. Göthe's Vorschlag zielt dahin: eine Parallele zu ziehen zwischen den Verhältnissen von Farbe und

Licht und den Verhältnissen der Dichtarten und Poesie. Man soll die drei poetischen Naturformen, Epos, Lyrik und Drama in einen Kreis gegenüber stellen, wie beim Farbenkreise die farblichen Grundelemente Roth, Blau und Gelb gegenüberstehen. Wie nun hier einerseits durch Nüancirung der Grundfarben, durch Abdunklung und Erhellung, durch Sättigung und Schwächung, anderseits durch Vereinigung derselben zu zwei und drei, eine große, ja eine unendliche Menge von abgeleiteten secundären Farben und das weiße Licht selbst entsteht: so würde sich auch in der Poesie zeigen, daß aus ihren drei Naturformen, theils durch mannichfaltige Nüancirung (sowohl in Bezug auf die zeugenden subjectiven Seelenzustände, als auf die objectiven Grundlagen des Inhalts) theils durch Verschmelzung derselben zu zwei oder drei eine unendlich große Menge von secundären Dichtarten entspringen, welche sich aneinanderschmiegend einen poetischen Formenkreis bilden, gleich wie die secundären Lichter den Farbenkreis. Die Analogie liegt nah und ist höchst gefällig. In beiden Fällen haben wir ein Einfaches, dort Licht, hier Poesie. Beide spalten sich zuerst in drei Urformen; dann durchlaufen sie in leiser aber stätiger Wandlung die unendliche Reihe von Punkten einer Peripherie, um, in jedem Punkte sich ändernd, jede denkbare Gestaltung, jede mögliche Tonart zu durchspielen. Allein ihres Treffenden ungeachtet ist die Analogie wenig folgereich, wenn wir sie auf's Einzelne anwenden. Die besonderen Dichtarten müssen nämlich den besonderen Farben verglichen werden; dadurch tritt nur ihre Verwandtschaft mit ähnlichen,

ihr geistiger Character, ihre Tonart und Färbung dem Verständniß sinnlich und bildlich entgegen; aber die formelle Organisation der Dichtungsart findet kein Bild mehr in der Farbe, weil jene höchst mannichfaltig ist, diese aber den Sinn als ein untrennbares, einfaches Wesen berührt. Unsere vom Pflanzenreich entlehnte Analogie ist durchgreifender und verstattet Anwendung auf's Einzelne. Die besondere Dichtungsart erscheint darin als eine besondere Pflanzengattung; der formelle Reichthum von Vers und Strophe findet ein klares Abbild an der gestaltlichen Fülle des Gewächses, und die folgenreiche Betrachtungsweise des poetischen Kunstproductes, als eines Organismus, hat fortwährend Halt- und Anknüpfungspunkte.

Gehen wir zur Sache über. Unsere Analogie gleich Anfangs behauptend, folgen wir der Methode des Botanikers. Dieser giebt zuerst die Terminologie, Gestaltung und wo möglich Funktion und Character von den pflanzlichen Organen an, von Wurzel, Blatt, Blume ꝛc., und dann versucht er es, die Bilder der ganzen Gewächse zu entwerfen, ihre Verwandtschaften und Uebergänge aufzuweisen und wo möglich ihre innere Seele auszusprechen. Eben so werden wir, um den Character einer Strophe zu erkennen, wie oben schon gesagt, den Character des Verses zu beurtheilen suchen; um aber den Character des Verses zu verstehen, ist es nöthig, die Bedeutung der verschiedenen Rhythmus-Arten zu ermitteln; um endlich den Sinn des Rhythmus zu verstehen, bedürfen wir der Einsicht in die jedesmalige Bedeutsamkeit von Accent und Quantität. Beginnen wir also mit diesen Grundelementen.

Da sich zeigen wird, daß sie in verschiedenen Sprachen eine verschiedene Function haben, so müssen wir uns zunächst an's Ursprüngliche halten und das eigene innerste Bewußtsein fragen: was Accent und Quantität nach allgemein menschlicher Empfindungs- und Rede-Weise, in naturgemäßer Sprache ausdrückt. Naturgemäß ist aber eine Sprache dann, wenn sie sowohl im Ganzen als Einzelnen etwas bedeutet, etwas Geistiges darstellt. Denn dazu ist sie bestimmt von Natur und Vernunft, und was nichts bedeutet und darstellt, ist eben keine Sprache und kann nicht dazu gehören. Daraus folgt denn, daß Accent und Zeitverhalt nur dann naturgemäß sind und ein wahrhaft sprachliches Element bilden, wenn sie etwas Geistiges, etwas Inneres, sei es nach Form oder Gehalt, darstellen. Was kann es aber wohl für ein Geistiges sein, welches ich durch die Dauer, womit ich das tönende Wort spreche, bezeichnen möchte? Da Wort und Rede nur tönendes Denken ist, so liegt nichts näher, als daß die Dauer des Wortes abhange von der Dauer des sich darin darstellenden Denkens. So lange die Seele denkt und sich denkend darstellt, muß das Wort tönen. Es wird also irgend ein Wort oder auch ein ganzer Satz verhältnißmäßig langsam vorgetragen, wenn der in ihnen tönende Gedanke sich langsam entwickelt. Wodurch ist aber beim Gedanken, sei er Vorstellung, Empfindung oder Begriff, die Entwickelungs-Dauer bedingt? Jeder frage sein eigenes Bewußtsein. Vorstellen, Empfinden, Denken sind Zustände; diese währen so lange, bis die Seele sich des Gehalts klar bewußt geworden, bis sie

das darin zu Erfassende vollkommen erfaßt und sich angeeignet hat. Wodurch die Entwickelungs-Dauer des Gedankens bedingt ist, dadurch ist auch die Ton-Dauer des Wortes bedingt. Ein Aeußeres dient aber füglich zum Maaß und Zeichen dessen, wovon es bedingt und erwirkt ist; folglich bezeichnet der sprachliche Zeitverhalt das verhältnißmäßige, zur vollkommenen Aneignung des durch Wort, Satz oder Satztheil auszudrückenden Gehalts nöthige Beharren der Seele in dem zur Aneignung verhelfenden Zustande. Die Erfahrung bestätiget unsere Folgerungen. Nachstehenden Satz z. B.

Wenn der uralte,
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Ueber die Erde sä't;
Küss' ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindliche Schauer
Treu in der Brust."

wird Niemand rasch und eilig aussprechen, wer ihn nach seinem ganzen Vollgewicht für Gemüth und Verstand, d. h. fühlend und denkend vortragen will: denn der reiche Gehalt läßt nicht zu, daß sich der Geist seiner rasch bemächtige. Umgekehrt ist es im folgenden Falle:

Geschieht wohl, daß man einen Tag
Weder sich noch andere leiden mag,
Will nichts dir nach dem Herzen ein;
Sollt's in der Kunst wohl anders sein?
Drum hetze dich nicht zur schlimmen Zeit,
Denn Füll' und Kraft sind immer weit.

Hast in der bösen Stund' geruht,
Ist dir die gute doppelt gut.

Inhalt und Gedanke ist gewöhnlich, ohne schwer faßliche Elemente. Die Seele eilt leicht von einem zum andern, und so auch die Sprache. Für einzelne Worte wird das Gesetz ebenfalls durch die Erfahrung bewährt. Liegt ein tiefer, reicher Inhalt in ihnen, so sprechen wir sie langsam aus; wenn nicht, nach Verhältniß rascher. Ob nun dies durch Theorie und Erfahrung bewährte Naturgesetz der Quantität sich auch für Sylben bestätigt, davon unten.

Fragen wir zunächst nach dem Accent. Wann erheben wir den Ton, womit ein Satz, oder Satztheil ausgesprochen wird, und wann lassen wir den Ton sinken? Es möge sich an einem Beispiele herausstellen. Vergleicht man den Ton, womit naturgemäß folgende Verse vorgetragen werden müssen:

Seht, wie die Tage sich sonnig verklären!
Blau ist der Himmel und grünend das Land;
Klag' ist ein Mißton im Chore der Sphären!
Trägt denn die Schöpfung ein Trauergewand? ꝛc.

und: Das Grab ist tief und stille
Und schauderhaft sein Rand;
Es deckt mit schwarzer Hülle
Ein unbekanntes Land.

so läßt sich sagen: Auf den ersten Versen ruht der hohe Ton, der Acut, auf den letzten der tiefe Ton, der Gravis. Wie unterscheidet sich nun der innere Seelenton, welchen die Verse ausdrücken? In den ersteren herrscht eine größere Lebhaftigkeit der Vorstellung und Empfindung. Die inneren Bewegungen der Seele machen gleichsam schnellere

Vibrationen, als in den letzten; in diesen sind die Bewegungen gehalten und innig, aber nicht zu intensiven Vibrationen concentrirt. Es ist nämlich mit den Bewegungen der Seele, wie mit den Bewegungen der Körperwelt, die sich im Schalle offenbaren. Je rascher die Schwingungen einer Saite sind, je concentrirter, so zu sagen, das mechanische Leben in ihr wird, desto höher steigt der Ton, den sie giebt; je langsamer und gehaltener die Schwingungen werden, je geringer die Intensität des Lebens darin ist, desto tiefer ist der Ton. Daß sich aber die Intensität mechanischer und geistiger Bewegung dem Sinne auf gleiche Weise manifestirt, ist nothwendig. Denn weil in der Sprache die geistigen Bewegungen sich zu körperlichen, zum Tone, verleiblichen; so sind sie auch dem Gesetze unterworfen, das im Reiche materieller Schwingungen herrscht. Es kann somit eine relativ langsame Bewegung des geistigen Lebens, wenn sie sprachlich wird, nur einen tiefen Ton, und eine rasche Bewegung nur einen hohen Ton erzeugen. An und für sich kann folglich durch den Accent nichts Anderes dargestellt werden, als der Intensitäts-Grad des Lebens, wozu die Seele, sei es fühlend oder denkend, in einer bestimmten Zeit ihrer sprachlichen Darstellung gelangt. Dies bestätiget sich auch in unserer Sprache durch alle Erfahrung. Belebender Affect erhöht den Accent; lähmender Affect, so wie Ruhe und Phlegma, senken ihn. Im Satze wird immer dasjenige Wort accentuirt, welches die Stelle einnimmt, wo sich die Seele vorstellend oder fühlend intensiver belebt.

Fassen wir das in Bezug auf das allgemein

prosodische und accentliche Sprachverhalten Entwickelte nunmehr zusammen, so können wir sagen: Im Allgemeinen drückt das Zeitmaaß, das zur Erfassung des dargestellten Gehalts nöthige Beharren der Seele aus; der Accent, die Lebens-Intensität, wozu die Seele im dargestellten Gehalte folgeweise erhoben wird.

Nun aber entsteht die Frage: gilt dies Gesetz auch für Zeitmaaß und Accent einzelner Sylben? — Gewöhnlich hat dieselbe Erscheinung denselben Grund und dasselbe Gesetz, mag sie im Großen und Allgemeinen, oder im Kleinen und Besonderen hervortreten. Die Natur bleibt sich treu; wie sie überall die unendliche Fülle ihrer Werke durch geringe Abänderung derselben Thätigkeitsweise erzeugt, so auch hier. Was ursprünglich Accent und Zeitmaaß für ganze Sätze und Worte bedeuten, das bedeuten sie auch für einzelne Sylben, also: Eine Sylbe wird in dem Maaße lang, in welchem Maaße die Zeit lang ist, welche der Sprechende zur relativen Durchdringung ihres Gehalts bedarf. Eine Sylbe wird in dem Grade accentuirt, in welchem Grade sich die Seele des Darstellenden in ihrem Gehalte belebt.

Somit erkennen wir in Quantität und Accent die naturgemäße Darstellung der Dimensionen, die der geistige Gehalt durch Sprache verleiblicht, anzunehmen genöthigt ist. In der Quantität drückt er seine Extensität, im Accent die Intensität aus.

Allein der geistige Gehalt erscheint dem sprachlichen Bewußtsein nicht blos als ein Ausmeßbares,

nach Intensität und Extensität, sondern auch als ein Geformtes. Der Geist wirkt nicht blos mit einer bestimmten Größe lebendiger Kraft, sondern auch unter einer bestimmten Form. Es könnte nun wohl sein, daß sich nicht nur die Dimensionen des geistigen Lebens, sondern auch seine Form im Accente abspiegele. Denn da die Seele als ein Untheilbares und Ganzes überall mit ihrer concreten Fülle zu wirken und zu erscheinen strebt, so läßt sich mit Recht voraussetzen, daß ein sprachliches Phänomen selten die einseitige Wirkung einer einzelnen Geistes-Qualität sei. Eine den geistigen Thätigkeiten tief eingeborne Wirkungs-Form aber ist die organische. Sie entspringt aus dem Wesen der Seele und erscheint darin als Begriff oder Dialektik. Nach dieser Wirkungs-Form tritt überall in's Mannichfaltige Einheit, der sich das Besondere unterordnet, um in ihr und durch sie eine organische Totalität zu bilden. Der Stempel dieser organisirenden oder dialektischen Thätigkeitsweise ist Allem aufgedrückt, was durch reine, ungestörte Genesis aus der Seele geboren wird. Es muß sich daher auch in der Accentuation und Prosodie ein solches Princip geltend gemacht haben. Sobald die Sprache sich so weit entwickelt hatte, daß mehrsylbige Wörter und mehrwortige Sätze entstanden, mußte sich sowohl in jenen als in diesen nicht nur in Bezug auf Accent, sondern auch auf Quantität ein organisirender Gegensatz bilden, wodurch einerseits die vielfach unterschiedlichen Längenmaaße, anderseits die mannichfaltigen Hebungsgrade ihre Unterschiede zu klaren Dimensions-Verhältnissen entwickelten, so daß das unendlich Mannichfaltige

Einheit empfing und sich zu begrifflich erfaßbaren Bildungen consolidirte. An und für sich nämlich und ursprünglich mußte sowohl die Anzahl der Hebungs= als Längen=Grade unendlich sein. Denn da der Gedanke unendlich vieler Grade der Intensität und des Beharrens fähig ist, so kann derselbe bei seiner sprachlichen Verkörperung auch nicht auf eine kleine Menge akustischer Dimensionen beschränkt sein. Daß sich daher Accent und Quantität der Sylben auf so wenige Unterschiede beschränkt hat, ist gerade der schönste Beweis für das geheime Walten des Begriffs und für die Gewalt des Formentriebes über den blinden Darstellungstrieb. Der Darstellungstrieb fordert eine unendliche Menge von Höhen und Längen, aber dem Formentriebe und Begriffe zu Gunsten verzichtet er auf jenen Reichthum und behält nur wenige bei, welche in höchst einfachen Verhältnissen zueinander stehen. Hört man nämlich einer wohlgeordneten Sprache zu, so läßt sich deutlich erkennen, daß nicht nur Länge und Kürze, sondern auch Acut und Gravis in den Dimensions=Verhältnissen von 1: 2 oder 1: 3 oder 2: 3 gegen einander stehen. Dieselbe Erscheinung begegnet uns auch in der Musik. Aus der unendlichen Menge von Intervallen, welche zwischen Octave und Grundton liegen, und die der musikalische Darstellungstrieb, absolut genommen, alle gebrauchen könnte, wenden wir aus Liebe zur klaren Form und Begrifflichkeit doch nur die wenigen an, welche in den einfachsten Verhältnissen zu einander stehen. Die Accente und Zeitmaaße der Sprache sind dasselbe, was die Intervalle und Noten der Musik. Die Musik aber

hat aus der endlosen Anzahl möglicher Dimensionen des Tones eine ansehnliche Menge behalten, die Sprache aber nur 2 oder 3. Man kann daher sagen: die Sprache ist eine Musik von zwei Noten. Hierbei muß jedoch ein Unterschied gemacht werden zwischen Accent und Quantität der Sylben, und Accent und Quantität von Worten und Sätzen. Man kann nähmlich nicht sagen, daß auch bei Worten und Sätzen nur 2 bis 3 Hebungs- und Dehnungs-Grade im Gebrauche seien. Weil die Wörter und Sätze weiter aus einander treten, als die einzelnen Sylben im Worte, und das Ohr darum nicht wohl im Stande ist, das arithmetische Verhältniß der Unterschiede zu fassen: so verzichtet der Formentrieb hier auf eine ihm angemessene Einfachheit dieses Verhältnisses. Dadurch erhält denn der Darstellungstrieb wieder volle Freiheit und kann alle vom Gedanken geforderten Grade der Dehnung und Hebung eintreten lassen. Darum giebt der Deklamator seinen Worten und Satztheilen jede Höhe und Tiefe, jede Länge und Kürze und hütet sich blos, daß die Unterschiede zu einer schreienden Disharmonie ausschweifen. So wie also bei den Sylben in Beziehung auf Quantität und Accent, der Formentrieb über den Darstellungstrieb herrscht, so herrscht in Bezug auf ganze Wörter, Satztheile und Sätze der Darstellungstrieb über den Formentrieb.

In der Dichtkunst, als der Rede des schön gestimmten Menschengeistes, müssen beide Triebe ihre harmonische Befriedigung finden; denn das Schöne duldet keinen Kampf; wer es hervorbringt und wer es in sich aufnimmt, tritt eben dadurch aus

allem Kampfe gegensätzlicher Lebens-Tendenz. Die poetische Sprache ist Resultat und Bethätigung dieser harmonischen Triebes-Versöhnung, und zwar durch Vers und Strophe. Der in Sylben-Accent und Sylben-Quantität unbefriedigte und gehemmte Darstellungstrieb findet in Vers und Strophe freieres Spiel, indem er ihnen, ohne den Formentrieb zu verletzen oder zu hemmen, die höchste Fülle von Ausdruck, Lebendigkeit und Character verleiht. Der im rhetorischen Accent und Metrum unbefriedigte Formentrieb findet dadurch freies Spiel, indem er, ohne den Darstellungstrieb zu verletzen, mit unerschöpflicher Erfindungskraft Form auf Formen bildet. Da auf diese Weise die gebundene Rede, der Vers und die Strophe, als eine aussöhnende Vermittlerin der zwei im Menschengeiste waltenden Grundtriebe erscheint, wodurch sowohl die Seele des schaffenden Sängers, als des genießenden Hörers aus dem Streite sich entgegenwirkender Kräfte unter den Friedensbogen des Schönen tritt, so kann auch die strenge Form nicht entbehrt werden, so lange die Poesie ihre ewige Natur, ihr reines und reinigendes dämonisches Wesen behalten soll. Denn außer Vers und Strophe hat die Rede kein Mittel, um jene Wirkung hervorzubringen.

Was hier nun als Folge des Formentriebes aufgefaßt worden, wurde oben ein Ausdruck der organisirenden Thätigkeitsweise des Geistes genannt. Dieses ist kein Widerspruch. Es sind nur verschiedene Anschauungsformen für dieselbe Sache; wie denn überhaupt ein und dasselbe Ding sich höchst ungleich darstellt, je nachdem sich ihm das Auge

von der einen oder anderen Seite nähert. Wie sich nämlich in der Natur alles Wirken nur dadurch zu einem organisirenden gestalten kann, daß die Kräfte einfache oder verwickelte, aber doch immer bestimmte Größenverhältnisse zu einander haben, so daß die Intensität der einen Kraft von der Intensität der andern abhängt, und alles zugleich Wirkung und Ursache ist: eben so sehen wir im Reiche des Geistes alles Wirken nur dadurch Form annehmen, daß die Kräfte sich gewissen Verhältnissen fügen und dadurch zur Einheit einer sich gegenseitig bedingenden Thätigkeitsweise verweben. — Man kann also wohl das eine Princip durch das andere bezeichnen und klar machen.

Die Worte erhalten nun auch in der That durch die genannte accentliche und prosodische Wechselbeziehung ihrer Sylben einen organischen Typus. Besonders ist das in Betreff des Accents der Fall. Diejenige Sylbe, welche den höchsten Ton hat, erscheint als organischer Mittelpunkt, als das Herz des Wortkörpers, dem sich die minder betonten Sylben gefügig anlehnen. In diesem Sinne sagt auch Dr. Zeyss in seinem Programme über den lateinischen Accent, Rastenburg 1836: „Dadurch, daß man auf eine der Sylben einen überwiegenden Nachdruck der Stimme legt, treten alle Sylben miteinander in ein näheres Verhältniß und verbinden sich zu einem Ganzen; denn das Stärkere zieht das Schwächere an sich, und das Schwächere lehnt sich von Natur an das Stärkere. Indem so der Accent das Hindrängen aller übrigen Sylben nach der einen Sylbe bewirkt, so die einzelnen, welche ein Wortganzes vorstellen sol-

len, auf das Engste mit einander verbindet; schafft er aus den einzelnen Sylben das Wort; wie denn auch schon Diomed den Accent die Seele des Worts genannt." Herr Zeyss setzt aber in diese Eigenschaft das ganze Wesen des Accents und verkennet seine ursprüngliche Natur, wodurch er die Intensität des sich zum Worte gestaltenden geistigen Lebens ausdrückt, gänzlich. Indem er daher mit dieser einseitigen Auffassung an den lateinischen Accent geht und die alten Grammatiker interpretirt, begegnet es ihm mehrmal, die Regeln derselben ungereimt zu finden und sehr vieles für grammatikalische Pedanterie zu erklären, was im Wesen der Sache tief begründet ist. Wir werden unten Gelegenheit nehmen zu zeigen, daß er sich in manchen Behauptungen eben so sehr gegen die Wahrheit auflehnt, als er dem Grammatiker Priscian den schuldigen Respect versagt.

Zwei geistige Triebe haben wir nunmehr gefunden, welche sich ursprünglich in Bildung des Accents und der Quantität thätig erweisen: den Darstellungstrieb und den Formentrieb. Damit ist aber noch nicht alles erschöpft: es machen sich auch noch andere Kräfte dabei geltend. Der Sprechende will nicht blos, daß seine Rede Bedeutung und Form habe; er will auch, daß Ohr und Sprechorgan sich einer leichten und wo möglich angenehmen Thätigkeit erfreuen. Letzteres ist sogar unerläßlich, wenn der Geist darstellend und bildend seinen zwei Grundtrieben ohne Störung genügen will. Denn die Seele kann sich nur da frei bewegen und naturgemäß wirken, wo sich ihr kein sinnliches Gefühl, am wenigsten ein unangenehmes

aufdrängt. So wie es daher bei einem Volke überhaupt Bedingung höherer Kultur ist, daß das Leben seine Härten abgeschliffen habe und sich in einer von thierischen Bedürfnissen nicht berührten Sphäre bewege; so ist es auch in der Sprache die Bedingung ihres höheren künstlerischen Gebrauchs zu wohlgeformter Darstellung, daß sie Härten vermeide und abschleife und weder das Ohr noch die Zunge zum Gefühle ihrer selbst nöthige. Das in unserer Natur liegende Bestreben dazu wollen wir den euphonischen Trieb nennen. Auch er muß auf die accentlichen und quantitativen Sprachverhältnisse eingewirkt haben. Sein Wirken ist doppelter Art, negativ und positiv: er sucht Mißlaut abzuwehren und Wohllaut zu fördern. Wie nun aber schon die 2 ersten, bei Bildung des Accents und der Quantität thätigen Triebe sich gegenseitig bekämpften und beeinträchtigten; so wird durch Zutritt des euphonischen Triebes Kampf und Entscheidung noch verwickelter. Der euphonische Trieb wird häufig eine Accentuation und Quantitirung verlangen, die dem Darstellungstriebe widerstreitet und umgekehrt. Minder leicht bildet sich ein Widerstreit zwischen ihm und dem Formentrieb. Denn diese stehen in einem geheimen Einverständnisse, so daß ein Wortlaut, der schöne Verhältnisse des Mannichfaltigen hat, in der Regel auch den Organen bequem und angemessen ist. Wenn nun diese Triebe die eigentlichen Grundfactoren genannter Spracherscheinungen sind, so tritt noch ein 4ter mehr zufälliger als Coeficient hinzu, welcher gleichwohl von ziemlicher Bedeutung ist. Man kann ihn als eine Abart des Darstellungstriebes betrachten. Je-

des Volk nämlich hat seine eigenthümliche Empfindungsweise, einen angestammten Gedankenrhythmus, der sich in Musik und Sprache, ja in aller Kunst und Darstellung ausprägt. Diesem Character gemäß eilet das eine lebhaft und rasch zum Ende von Wort und Satz und möchte alles Vorangehende überhüpfen, wogegen das andere einen gewissen ernsten Rhythmus beobachtet und einer jeden Sylbe das Siegel der Würde und Macht aufzudrücken sucht. Dadurch entsteht nun in der Accentuation und Quantitirung eine volksthümliche Manier, welche oft allem widerstreitet, was der allgemeine Menschensinn erheischet, während die entwickelten drei ersten Triebe so zu sagen den accentlichen und quantitativen Stil einer Sprache bilden. Nachträglich wäre noch ein Fünftes in Betracht zu nehmen, wodurch Accent und Quantität modificirt werden: nämlich Irrthum und Trägheit, welche vorzüglich dann eine große Rolle spielen, wenn einem Volke eine neue Sprache aufgedrängt wird. Dieses Princip ist von großer Wichtigkeit in den Töchtersprachen des Lateinischen, die sich mit germanischen Elementen vermischten; dahin gehören das Englische, Französische 2c. Diese Mannichfaltigkeit möglicher Factoren bringt in den verschiedenen Sprachen eine große Ungleichheit der Betonungs- und Dehnungsgesetze mit sich; so daß in der einen oft das Gegentheil von dem gilt, was in der andern.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, mehrere Sprachen in dieser Rücksicht genauer zu vergleichen und das Uebereinstimmende und sich Widerstreitende zu erklären. Es wäre aber wohl der

Mühe werth daß sich Jemand dieser Arbeit unterzöge, da wohl wenige Sprach-Erscheinungen noch in einem so tiefen Dunkel ruhen und aller Aufhellung so sehr trotzen, als die accentlichen und quantitativen. Zumeist findet dieses bei den alten Sprachen statt. Die Sprachforscher haben sich fast nur mit mechanischen Regeln begnügt; sie haben die äußerlichen, oft ganz gefälligen, Lautverhältnisse beobachtet, mit welchen diese oder jene Accentuation, diese oder jene Quantität verknüpft ist; sie haben das mit großer Naivität so ernstlich betrieben, als wäre es die Sache, um die es sich handelt, obschon damit gar nichts gewonnen ist. Denn in der That, was kann eine Regel bedeuten, die etwa sagt: alle Sylben mit einem von Natur langen Vokale, als η und ω ꝛc. sind gedehnt? Ist das wohl mehr, als bloße Tautologie, oder Anleitung zum richtigen Lesen? Die verschiedenen Vokale und Vokal-Verbindungen, als η und ε, ω, und ο ie, eh, ä ꝛc., so wie die sogenannten Positionen sind ja selbst nur Zeichen für die Grade der lautlichen Dehnung. Wenn man daher etwa den Circumflex oder den Acut als durch jene Buchstaben-Verhältnisse bedingt erklärt, so läßt man das eine Zeichen den Grund eines andern Zeichens sein und vergißt, daß beide eben nur Zeichen sind und ihren gemeinschaftlichen Grund im Geiste haben, welcher sich durch das Wort darzustellen sucht. Das Problem aber ist, zu erklären, wie die oben entwickelten 4 Factoren: Darstellungstrieb, Formentrieb, euphonischer Trieb und Individualität in Verbindung mit den grammatischen Bildungsgesetzen der Sprache, sich gegenseitig bedingend und hemmend, das accentliche

und prosodische Idiom geschaffen und ausgebildet haben.

Wir begnügen uns blos nachzuweisen, welche von den 4 Factoren in der deutschen Sprache vorwalten, und wie sich hierin die klassischen Sprachen des Alterthums von ihr unterscheiden. Es läßt sich darüber kurzweg sagen, daß im Deutschen der Darstellungstrieb Haupt-Factor ist und sich nur selten vom euphonischen und formellen Triebe und vielleicht niemals von einer manierirenden Individualität bewältigen läßt. Accentuation und Quantität haben Stil, ein Vorzug, dessen kaum eine zweite Sprache sich in gleichem Grade erfreuen möchte. Daß dem so ist, könnte nicht besser bewiesen werden, als durch Herleitung aller dahin gehörigen Erscheinungen aus dem Wirken genannter Factoren. Es möge aber mit einigen Andeutungen genug sein.

Nehmen wir zuerst den Accent. Die einsylbigen Nenn- und Zeitwörter, so wie die Stammsylbe in mehrsylbigen Wörtern, haben den Ton. Dieses folgt aus unserm Princip; denn mit der Stammsylbe kommt die Seele zum Bewußtsein des Hauptgehalts und belebt sich folglich intensiver, als in den Anhängesylben.

Aber warum wird in zusammengesetzten Wörtern die Stammsylbe des bestimmenden Wortes vor der Stammsylbe des bestimmten gehoben? Warum hat z. B. in Birnbaum, der bestimmende Theil Birn, den Accent vor Baum? Ich antworte: Mit dem Laute, Birn, empfängt die Seele einmal die Vorstellung, Birn und fället zugleich ein Urtheil. Denn alles Entgegensetzen und Bestimmen

ist ein Urtheilen; in dem Worte **Baum** aber ist die Seele nur vorstellend thätig. Da die Thätigkeit beim Aussprechen von **Birn** also eine doppelte ist, gegen die bei der Aussprache von **Baum**, so muß dort der Accent ruhen. Dasselbe ist der Fall z. B. bei **nachlassen**. In **nach** ist die Seele zugleich **vorstellend** und **urtheilend**, in **lassen** blos **vorstellend**; daher jene höher betont als diese. Die Ausnahmen von dieser Regel, als: frohlocken, Neuholland, Palmsonntag, Ostermontag &c., sind eben so viele Beweise, daß auch im Deutschen der **euphonische Trieb** zuweilen über den **darstellenden** siegt; denn es ist dem Organe beschwerlich, in einem dreisylbigen Worte mit langer Penultima die drittletzte zu **heben** und die vorletzte **zugleich** lang zu sprechen. Zugleich fällt aber bei diesen, als Ausnahme bezeichneten Wörtern, der Grund zum Theile fort, weshalb der erste Theil des Compositums sonst den Accent empfängt; denn bei Palmsonntag, Ostermontag, denken wir noch kaum an einen Gegensatz mit andern Sonn- und Montagen, so daß die urtheilende Thätigkeit der Seele in den Theilen Palm und Oster, verschwindet.

Nicht minder bedeutsam und naturgemäß als Accentuation ist im Deutschen auch die Quantität. Einsylbige Nenn-, Zeit- und Empfindungswörter sind lang, desgleichen die Stammsylben in zusammengesetzten Wörtern; kurz sind dagegen die ableitenden Vor- und Endsylben, die meisten Präpositionen, die Geschlechts- und Vorwörter. Das alles fließt aus reinem Darstellungstriebe; denn während die zuerst genannten Wörter der Seele einen

vollen Gehalt darbieten, welchen zu durchdringen und mit Bewußtsein auszutönen, eine namhafte Zeit erforderlich ist, geben ihr die letzgenannten nur einen spärlichen Gehalt, den sie augenblicklich erfaßt und verläßt. Manche Wörter können ihrer Bedeutung gemäß weder zu den Kürzen noch zu den Längen gerechnet werden; sie sind von mittlerem Gehalte: dahin gehören die einsylbigen Pronomina, Hülfszeitwörter rc. Der Darstellungstrieb fordert, um sich genug zu thun, ein mittelzeitiges Verweilen. Allein des ungeachtet treten sie bald als Kürzen, bald als Längen auf. Darin erkennen wir das Walten des Formentriebes. Dieser duldet kein Schweifendes, kein Maaßloses. Dem Gehalte nach würde zwischen Kürze und Mittelzeit, so wie zwischen Mittelzeit und Länge oft ein incommensurables Verhältniß Statt finden; allein dem Formentriebe zu Lieb', geben oder nehmen wir der Mittelzeit so viel an Dauer, daß sie mit den benachbarten Sylben bald als Länge bald als Kürze in's eurhythmisch einfachste Verhältniß tritt.

Aus Allem geht zugleich als natürlich hervor, warum im Deutschen meist Länge und hoher Ton, Kürze und tiefer Ton zusammen fällt. Was der Seele nämlich einen Gehalt bietet, wobei sie lange beharret, das wird sie in der Regel auch intensiver beleben. Jedoch ist es nicht immer der Fall. Ganz besonders merkwürdig sind aber in dieser Hinsicht die zweisylbigen Wörter, welche bei gleichen oder fast gleichen Lauten durch die Verschiedenheit der Quantität und des Accents eine ganz verschiedene Bedeutung gewinnen, z. B. das Roß, die Rose,

Lippe, Liebe. Bei Roß und Lippe sind die Stammsylben mehr betont als lang; bei Rose, Liebe mehr lang als betont. Woher dieser Unterschied bei gleichem grammatischen und logischen Range? Ich glaube, unsere Theorie erklärts. In den Vorstellungen, Roß und Lippe ist der Gehalt eine bloß äußerliche Anschauung, bei welcher die Seele nichts Weiteres zu erfassen hat, daher die Kürze; aber es ist die Anschauung eines beweglichen, durch und durch belebten und macht die Seele belebt, beweglich, daher der hohe Ton. Hingegen in den Vorstellungen Liebe, Rose umfaßt die Seele außer der Anschauung des Gegenständlichen noch eine Masse, das Gemüth durchdringender Beziehungen, in welchen die Seele, sich selbst verlierend, beharret; daher die Länge. Aber jene Beziehungen sind unmeßbar, dem klaren lebendigen Erfassen unzugänglich, also der rasch intensiven Belebung hinderlich; daher der gehaltene, minder gehobene Ton.

Betrachten wir nun Accent und Quantität im Griechischen und Latein, so begegnen uns für den ersten Augenblick ganz andere Gesetze, und die Theorie, welche sich für die deutsche Sprache so schön bestätigt, scheint uns zu verlassen. Es kommt einem vor, als falle dabei aller Zusammenhang zwischen sprachlicher Form und geistiger Bedeutung weg, als habe sich die Form emancipirt vom Geiste und treibe ihr eigenes phantastisches Spiel. Accent und Arsis finden wir bald auf gehaltvollen Sylben, in denen der Geist sich beleben muß, bald hüpfen sie auf bedeutungslose Vor- und Endsylben. So auch Kürze und Länge: bald besteht ein

Wort ganz aus Längen, bald nur aus Kürzen; leere Flexionssylben sind lang, volle Stammsylben kurz.

Die Schwierigkeit, hier einen Nexus zwischen Geist und Form zu erkennen, hat die Grammatiker von jeher zu der Behauptung verleitet, als sei in der That Accent und Quantität dieser Sprachen die Folge eines ursprünglichen grammatischen Ungefährs. So drückt sich auch noch Zeyss in seinem oben erwähnten Programme §. 9. folgendermaaßen aus: „Der Wortaccent einer Sprache ist entweder abhängig von dem Inhalte, oder von der grammatischen Form der Wörter, oder von beiden zugleich. Das erste ist der Fall, wenn der Ton an derjenigen Sylbe haftet, welche den Hauptbegriff des Wortes enthält, oder welche ihrer Bedeutung, ihrem Sinne nach in demselben vorherrscht; das zweite, wenn die Betonung und Bedeutung der Sylbe in keiner Beziehung zu einander stehen, sondern die erstere entweder ohne weitere Rücksicht an einer bestimmten Sylbe haftet, oder sich nach der Quantität richtet. Jenem Principe folgen die germanischen, diesem die meisten nicht germanischen Sprachen." In dieser durchweg verbreiteten Ansicht ist nun sowohl für die germanischen, als antikklassischen Sprachen das Princip der Accentuation einseitig aufgefaßt, woher es dann kömmt, daß die accentlichen Erscheinungen weder hier, noch dort eine genügende Erklärung gewinnen. Denn weder in den germanischen Sprachen ist es die Bedeutung allein, noch in den klassischen die Form, wodurch die Betonung gänzlich bedingt wäre; sondern es sind die nachgewiesenen 4 sprachlichen

Grundtriebe, der Trieb nach Form, nach Darstellung, Wohllaut und Ausdruck eigener Individualität, woraus in beiden Sprachstämmen die Gesetze der Betonung geflossen sind. Aber diese 4 Triebe sind bei verschiedenen Völkern in verschiedenem Verhältnisse zu einander wirksam. Bei dem einen herrscht der Darstellungstrieb über den formalen und euphonischen Trieb; bei dem andern umgekehrt der Formentrieb und Sinn für Wohllaut über den Darstellungstrieb. Auch ist es wohl der Fall, daß alle 4 Triebe in harmonischer Eintracht eine schöne, künstlerisch vollendete Betonung schaffen. Hält man dieses fest, so verschwindet die Schroffheit des Unterschiedes in den Gesetzen des Tones, und statt daß derselbe in den antikklassischen Sprachen der Griechen und Römer als ein Spielball des grammatischen Ungefährs erscheint, wird er das treue Abbild des harmonischen Lebens, welches in der Brust jener Völker wohnte. Denn gerade in der griechischen Sprache, worin die Betonung so ganz äußerlich, so regellos und hohl zu sein scheint, ist sie nach meiner Ueberzeugung das schöne Ergebniß des durchaus einträchtigen Wirkens aller sprachbildenden Triebe. Der Accent ist die Seele des Worts und der Sprache, und wenn eine Sprache Seele hat, so muß sie sich im Accent offenbaren. Wer könnte nun aber der griechischen Sprache eine lebendige, harmonisch gestimmte Seele absprechen? und doch soll der Accent in ihr ein Ding sein, was mit Geist und Inhalt in gar keinem Zusammenhange steht. — In dieser Ansicht liegt ein Beweis, daß wir haben keine Unwahrheit sagen wollen, wenn wir die erwähnten

Sprachen todte genannt. Denn so lange der Accent in einer Sprache nicht gefühlt wird als lebendig und beseelt, fühlen wir den Pulsschlag ihres Lebens nicht und müssen sie für gestorben oder leblos erklären.

Um nun aber das accentliche Leben jener Sprachen zu erkennen, müssen wir aufhören, blos am Buchstaben zu kleben; wir müssen nicht allein zusehen, ob die circumflectirte Sylbe ein η, ω ꝛc. habe; ob sie die vorletzte oder letzte im Worte ist; ob der Accent nie auf einer drittletzten Sylbe stehe, wenn die letzte kurz ist; welche Wörter ihren Accent verlieren, wenn sie sich vorhergehenden anlehnen ꝛc.: wir müssen außer diesem vor Allem zu erforschen suchen, ob und wie sich die Accentuation auch wohl nach dem Sinne richte, wenn sie gerade nicht im Dienste des Wohllauts und der Plastik steht. Wissen wir ja doch z. B. gut genug, daß der Genitiv von τις (τινος) ein Paroxytonon oder Oxytonon ist, je nachdem es fragend oder als Indefinitum fungirt, daß gleicherweise das fragende πόσος und ποῖος den Accent auf der vorletzten, das indefinite ποσός und ποιός auf der letzten hat. Eben so unterscheidet sich bei den Verbis puris der Infinitiv des ersten activen Aorists von der dritten Person des Optativs und dem Imperativ im Medium blos durch den Accent: ποιῆσαι, ποιήσαὶ, ποίησαὶ. Sollte das wohl reine Willkür oder mechanisches Unterscheidungsmittel sonst übereinstimmender Formen sein? Der Bezug von Innerem zu Aeußerem liegt hier doch zu nahe, als daß er sich verkennen ließe. Da die Seele das fragliche Object lebhaft erfaßt, aus dem ganzen

Reiche der Dinge hervorhebt und es ihnen gegenüberstellt, so muß sie sich in derjenigen Sylbe, wodurch es vorzugsweise bezeichnet wird, intensiver beleben. Dies geschieht aber durch die Stammsylbe, woher es natürlich ist, daß sie den Accent empfange. Eben so leicht ergiebt sich die Beziehung bei den inperativen Verbalformen. Der befehlende verbindet mit dem Vorstellen der befohlenen Thätigkeit zugleich das imperative Urtheil der bestimmten Ausführung, weshalb sich seine Seele am meisten im stammsylblichen Laute belebt; daher ποίησαι, und nur das euphonische Princip ist es, was den Griechen τυψάσθων zu sagen nöthigt, statt dessen es angemeßner τύψασθων hieße. In der Endung der zweiten Person des aoristischen Optativs ist eine Vorstellung mehr enthalten, als im Infinitiv des Aorists, die des Personalverhältnisses nämlich, daher dort die Schlußsylbe länger als hier, folglich dort ποιήσαι hier ποιῆσαι. Denn eine lange Ultima duldet keinen Circumflex auf der Vorletzten.

Bei den Verben ist es überhaupt unverkennbar, daß auch der Grieche das Bestreben hatte, die jedesmalige Stammsylbe zu accentuiren. Der Ton wird in der Regel so weit zurückgezogen als möglich, und nur das aus dem euphonischen und formellen Triebe entsprungene Princip, den Accent nicht auf die Drittletzte zu setzen, wenn die Letzte lang ist, verursacht häufig, daß er zwischen Stammsylbe und Endung fällt. Daß das Augment den Ton anzieht und ihn wohl bis über die Stammsylbe zurückreißt, hat nichts Befremdliches. Auch wir betonen in: ich habe gethan, das Hülfszeit-

wort; welches beim Griechen durch's Augment vertreten wird.

Am schwierigsten möchte es wohl bei den Adjectiven und Hauptwörtern sein, nachzuweisen, daß die Betonung überall dem Gehalte entspreche, wo das Princip der Bedeutsamkeit mit keinem euphonischen oder architektonischen Gesetze in Collision trat. Um hier sicher zu urtheilen, müßten wir durch Etymologie erst das Gewicht und den Sinn der Flexions- und Ableitungssylben ausmitteln, zugleich aber auch das Individuelle aufsuchen, wodurch hellenische Denk- und Empfindungsweise sich characterisirt. Was nun ersteres betrifft, so würden uns die Forschungen von Wüllner über Ursprung und Urbedeutung sprachlicher Formen und ähnliche sehr zu Statten kommen, indem sie uns den ursprünglichen Sinn der scheinbar blos formellen Biegungssylben aufdecken. Ihre Brauchbarkeit zur Lösung unsers accentlichen Räthsels würde ihnen dann selbst wieder neue Bewährung geben. Eben so, wie jene Untersuchungen den Grund, warum, z. B. die Wörter *οὑτοσί, αὑτηΐ, τουτί, ὁδί, ἐκεινοσί* &c. auf der letzten Sylbe accentuirt sind, darin erkennen lassen, daß dieselben aus Pronominibus und dem demonstrativen Adverb zusammengesetzt sind, so daß *οὑτοσί* heißt: dieser hier und ganz naturgemäß Oxytonon ist, eben so würden wir auch in vielen andern Fällen überzeugt werden, daß die Accentuation in der Regel dem Gesetze der Bedeutsamkeit huldigt.

Das Individuelle hellenischer Denk- und Empfindungsweise ließe sich am besten aus der Wortstellung erkennen. In der Art und Weise, wie

wir die Glieder eines Satzes folgen lassen, drückt sich zum Theile das Verhältniß aus, worin Gefühl und Reflexion zu einander stehen. Im Ganzen steht wohl fest, daß dem Griechen eine rasche Lebhaftigkeit, eine geniale Unmittelbarkeit in That und Worten eigenthümlich war, wodurch er seiner ganzen Sprache den Typus einer leidenschaftlich oder doch lebhaft erregten Ausdrucksweise ertheilte. So wie nun der lebhaft Erregte, wenn er einmal spricht, immer lebhafter wird, und sein Pathos mit dem Strome der Rede höher emporschwillt, bis es am Schluß die mächtigste Steigerung empfängt: eben so steigt bei ihm auch in Betreff mehrsylbiger Wörter die Intensität des Lebens mit den Sylben, so daß er die letzte Sylbe gerne am stärksten betont. Lebhafte Völker rücken aus diesem Grunde den Accent gerne so weit an's Ende der Wörter als möglich: wir sehen es bei den Franzosen, sehen es auch bei den Hebräern. Diese Völker haben sogar den, auch ihnen von der Natur angestammten Darstellungstrieb, wodurch sie die bedeutsamen Sylben zu betonen geneigt sein mußten, vor ihrer individuellen Lebhaftigkeit schweigen lassen und sich dadurch zu jener manierirten Accentuation verirrt, welche der musikalischen und logischen Schönheit so großen Abbruch thut.

Der Grieche hat sie im Zaume zu halten gewußt und ihren Einfluß vielleicht nirgends frei walten lassen. Daß manche Adjective und Hauptwörter Oxytona sind, ließe sich am bequemsten dadurch erklären; ob es aber richtig sei, wüßte man nicht eher, bis das Gewicht der Endsylben etymologisch ermittelt wäre.

Was eine Untersuchung, wie die angedeutete, in Bezug auf den griechischen Accent herausstellen würde, das würde sich auch in Betreff der Quantität ergeben. Es würde sich auch hier zeigen, daß die gewöhnliche Ansicht, als sei dabei gar kein Zusammenhang zwischen Bedeutung und Form, durchaus falsch ist. Auch die Quantität der Sylben ist durch die vier Factoren bedingt, welche oben aufgezeigt worden. Allein, wie beim Accent, so ist es auch bei der Quantität. Im Deutschen sind beide fast nur durch den Darstellungstrieb gebildet; im Griechischen aber sind die schaffenden Triebe sämmtlich wirksam gewesen, sind dadurch oft in Collision gekommen und haben sich gegenseitig gehemmt und eingeschränkt. Auch die Individualität ist in Rechnung zu bringen, wonach ein Gehalt, welcher für unseren Sinn von großer Dimension ist, für den Griechen eine relativ geringe Dimension haben konnte, und umgekehrt. Was zu erklären für den ersten Blick am schwierigsten scheint, ist die Länge mancher Flexions-Sylben. Warum sind z. B. die Genitive, Dative, die erste Person des Präsens bei Verben lang? Das Befremdliche würde aber auch hier verschwinden, wenn wir den Gehalt solcher Sylben zu erwägen verständen. Diese Sylben sind keine zu hohler Form abgeschliffene Anhängsel wie deutsche Biegungssylben; sie enthalten vielmehr Local- und Personal-Wörtchen, die dem Sinne dasjenige auf einmal bieten, was in der deutschen Sprache durch zwei oder mehrere Wörtchen, ausgedrückt wird. Der Deutsche sagt zum Beispiel: für den Menschen: der Grieche: τῷ ἀνθρώπῳ, so daß derein-

zige Schlußvocal ω so viel Gehalt in sich trägt, als die Präposition für und die Endsylbe en. Ebenso enthält die Endung in τύπτω wahrscheinlich die angeschmolzene Personal=Partikel der ersten Person und ist daher lang. Der passive Indicativ heißt τύπτομαι mit kurzer Penultima, der Conjunctiv dagegen τύπτωμαι und ist lang in der Vorletzten: denn der Gehalt des Indicativs empfängt im Conjunctiv einen Zusatz, nämlich die, im Deutschen durch Hülfswörtchen ausgedrückte, Condicional=Beziehung. Die Participien des activen Perfectums sind in der letzten Sylbe gedehnt und accentuirt, τετυφώς; auch dies stimmt mit dem Deutschen überein: wir sprechen: geschlagen habend; der Grieche empfand bei Aussprechung der Endsylbe φώς dasselbe, als wir beim Worte habend, mußte sie daher dehnen und heben. Damit übereinstimmend ist, daß auch die Participien der Aoriste sowohl im Activum als Passivum in der Ultima lang und größtentheils auch accentuirt sind: so wie das Participium des passiven Perfecti den Accent auf die Vorletzte rückt.

Als Folge hellenischer Individualität wäre vielleicht die Positions=Länge zu betrachten. Jedoch ist auch hierbei wahrscheinlich kein so schroffer Gegensatz mit unserer Weise, als es scheint. Eine Sylbe, welche zwei oder mehrere Consonanten enthält, muß beim Aussprechen nothwendig lang werden. Es ist dem Organe nicht anders möglich. Denn da jeder Consonant ausgesprochen sein will, dazu aber Zeit nothwendig ist, so wächs't cet. par. die Länge einer Sylbe ganz in dem Verhältnisse, worin die Anzahl ihrer Consonanten wächs't. Das

muß für alle Sprachen gültig sein, wenigstens unter der Voraussetzung, daß die im Worte enthaltenen articulirten Laute wirklich ausgesprochen und nicht verschluckt oder verschleift werden. Ursprünglich nun, wo das Wort eine plastisch treue Aeußerung des Innerlichen, eine wirklich durch Ton verkörperte Affections-Bewegung des Geistes ist, muß auch jeder in Wort und Sylbe ertönende Klang seine Bedeutung haben: so daß auch die durch Zusammentreten mehrerer Consonanten entstehende äußerliche Laut-Dimension eine gleiche innerliche Dimension des Gehalts bezeichnet. Demgemäß wäre denn selbst die durch Häufung von Consonanten entstehende Länge von Natur bedeutsam und hätte ihren Bezug zum Gehalt. Daß dieses in gesund geborenen und natürlich entwickelten Sprachen, wie der deutschen, griechischen, lateinischen 2c. auch später noch der Fall sei, müßte darzuthuen nicht schwer sein.

Wir Deutschen vertheilen die gehäuften Consonanten meist gleichmäßig an zwei angränzende Vocale, wodurch Positionslänge vermieden wird: z. B. in l e b e n d e ziehen wir das n zum vorhergehenden, das d zum nachfolgenden e. Wo sich aber zwei oder mehrere Consonanten wirklich mit einem Vocale vereinigen und in ihm verklingen, dort nimmt auch seine Länge zu. Mag man z. B. die Worte: „es durchbrach" immer als Anapäst gebrauchen, so läßt ihre r i c h t i g e und v o l l s t ä n d i g e Aussprache, richtig und genau gehört, nicht verkennen, daß die Sylbe d u r c h eine längere Zeit in Anspruch nimmt, als die Sylbe g e in: „es gebrach."

Was nun von dem Griechischen gesagt worden,

gilt mehr oder weniger auch vom Lateinischen. Auch hier läßt sich eine ziemlich gleichmäßige Mitwirksamkeit aller vier Factoren nachweisen, sowohl in Bezug auf Accent als Quantität. Daß die Quantität des Bezuges zum Inhalte nicht baar sei, ergiebt sich aus vielen Erscheinungen. So ist in der ersten Declination das a im Nominativ und Vocativ kurz, dagegen im Ablativ lang; denn im Ablativ giebt es dem Geiste die Vorstellung eines localen Verhältnisses, nicht aber im Nominativ und Vocativ; je mehr Gehalt eine Sylbe hat, desto länger ist sie. Dasselbe gilt vom o des Dativs und Ablativs in der zweiten Declination; es ist lang; wogegen das o des Nominativs der dritten Declination und der ersten Person des Präsens bei Verben nur mittelzeitig ist; dort enthält es eine locative Beziehung, hier nicht. Eben so ist is in den Dativen und Ablativen lang, sonst gewöhnlich kurz. Das e im Ablativ der dritten Declination ist kurz; dies muß zunächst als Ausnahme gelten, da es in der fünften Declination wieder lang gesprochen wird, und somit die Ablativ-Vocale im allgemeinen gedehnt sind.

Die Perfecta verlängeren, mit wenigen Ausnahmen, ihre Penultima, wenn sie im Präsens auch kurz ist; denn es tritt zur einfachen Bedeutung des Stammes die Vorstellung der Vergangenheit hinzu.

Ich muß bei dieser Gelegenheit eines Gedankens erwähnen, den ich nicht ganz ablehnen kann, wiewohl er etwas Abentheuerliches hat. Er betrifft die Art und Weise, wie überhaupt die Vergangenheit im Verbum ausgedrückt wird. Wir finden

nämlich sowohl im Griechischen als auch Lateinischen und Deutschen, daß das Wort zur Bezeichnung der Vergangenheit im Anfange verstärkt wird, daß sich sein Ton oder seine Quantität auf den Anfang wirft. Bei den Römern wird im Perfect der dritten Conjugation, wonach die meisten Verba gehen, die Quantität vermehrt: sie haben gleichsam ein prosodisches Augment; die Griechen lassen ein Proklitikon vor's Wort treten: sie haben ein sylbliches Augment; im Deutschen wird der Anfangs-Vocal durch Füllung, Vertiefung intensiver gemacht, ich lese, ich las; ich triefe, ich troff ꝛc.: wir haben ein musikalisches Augment.

Ich glaube, das ist Darstellung. Es ist natürliche Nachahmung der Sinnesbewegung beim Denken des Vergangenen. Wenn wir Vergangenes denken, so ist uns, als ob die Seele sich rückwärts bewege; denn wir schauen die Zeit unter der Form fortstrebender Bewegung an, womit alles Werdende hervortaucht und seine Spur zurückläßt. Beim Denken des Vergangenen bewegt sich der Sinn rückwärts, um von der Anschauung der auftauchenden Gegenwart zur Anschauung der zurückgebliebenen Typen und Spuren dessen, was vorüber ist, zu gelangen. Diese Sinnesbewegung drückt sich auch dem Verbum ein, indem seine Intensität von Schluß und Mitte gegen den Anfang rückt; wobei es denn theils durch die Natur der Sprache, theils durch den Sinn des Volkes bedingt ist, ob jene Intension in accentlicher, prosodischer oder musikalischer Form erscheint.

Im Uebrigen fällt zunächst auf, daß im Lateinischen die Flexions-Sylben der Verben so häufig

lang sind, wogegen sie im Deutschen gekürzt werden. Die vorletzte des Imperfects ebam, ebas 2c. ist z. B. lang. Zur Würdigung dieser Quantität wäre auch hier erforderlich, die ursprüngliche Bedeutsamkeit der Form etymologisch zu ermitteln. Besteht legebam, nach Wüllner's Ansicht aus der Wurzel leg und dem mit βάω verwandten ebam, wonach es denn eigentlich so viel heißen würde als: Lesen = that = ich: so erscheint Quantität und Accent angemessen und natürlich. Gewiß aber hat das Zeitmaaß oft euphonische oder formelle Gründe, welche aus der Individualität des Römers entspringen und für uns keinen Sinn haben.

Die Accentuation im Latein trägt das Gepräge dreier Hauptfactoren: des darstellenden und euphonischen Triebes und der römischen Individualität, die als Würde und ernste Kraft anzusprechen ist. Alle zweisylbigen Wörter sind nämlich auf der vorletzten accentuirt und gewinnen trochäischen Tonfall; dadurch geschieht sowohl dem darstellenden, als individuellen Principe Genüge; denn die vorletzte Sylbe hat meist den Gehalt, und der trochäische Tonfall giebt einen würdigen, ernsten Rhythmus. Die drittletzte Sylbe wird vom Accent nicht überschritten: darin erkennen wir Euphonie; euphonisch ist es auch, daß der Accent nur dann auf der Drittletzten steht, wenn die Vorletzte kurz ist.

Das Princip der Bedeutsamkeit scheint den lateinischen Accent nach Quintilians Zeiten mehr beherrscht zu haben, als vor und mit ihm. Priscian und spätere Grammatiker führen zweisylbige Wörter an, welche auf der Ultima acuirt werden

gegen das alte Quintilianische Gesetz. Genauere Betrachtung macht es dabei unzweifelhaft, daß in solchen Fällen, nur der Bedeutsamkeit zu Lieb', eine sonst allgemeine Regel übertreten worden. Hätte Herr Dr. Zeyss dieses bedacht, so würde er die Ausnahmen der Quintilianischen Regel vielleicht nicht so apodictisch in die Reihe grammatischer Pedanterie verwiesen haben, noch hätte er eine bloße Sucht darin gefunden, vermittels des Accents den Unterschied sonst gleicher Wörter vernehmbar zu machen. Ich will nur einige Beispiele anführen, worin es leicht gewesen wäre, statt der falschen Motive die wahren anzuerkennen. Quantum und quale wurden schon zu Quintilians Zeit als Relative auf der letzten Sylbe, als Fragewörter auf der Vorletzten betont. Das nennt Hr. Zeyss eine unnütze, von den Grammatikern gemachte, und von manchen Leuten befolgte Unterscheidung. Aber im Griechischen ist derselbe Fall mit *τίνος* und *τινός*, *ποῖος* und *ποιός* rc.; sollte denn das auch leere Unterscheidungssucht sein? Auch im Deutschen hat welcher, als Fragewort eine gehobenere Penultima, denn als Relativ. Es ist dieses aber, wie mich dünkt, ganz natürlich.

Dem Fragenden belebt sich der Geist am intensivsten in der Vorstellung des fraglichen Objects, weil er durch Hervorhebung desselben aus dem Ganzen der Dinge zugleich vorstellend und urtheilend fungirt. Die Vorstellung des Gegenständlichen aber empfängt und hat der Geist in der Stammsylbe des Fragworts, weil End- und Flexions-Sylben ihm nur Beziehungen des Objects darbieten. Es ist folglich naturgemäß, bei Fragewörtern

die Stammsylbe hervorzuheben. Dasselbe geschieht nun auch in den Wörtern: quando, cujus, cui, qualiter, quoties, ubi, unde, wenn sie Interrogative sind. Wenn sie aber relativ stehen, tritt der Accent auf die letzte Sylbe. Ueber quando heißt es bei Priscian ausdrücklich: quando, quum gravi voce pronuntiatur, significat quod, quoniam, et est conjunctio; quando acuto accentu est temporis adverbium. Die Accentuirung der letzten Sylbe dieser Wörter, wenn sie Relative sind, ist gleichfalls naturgemäß. Als Relativ verliert das Wort seinen stammsylblichen Gehalt und dient in Verbindung mit seinem Correlativ zur bloßen Bezeichnung einer abstracten Beziehung zweier Vorstellungen oder Sätze. Deshalb muß die Stammsylbe auch ihren Ton verlieren, und das ganze Wort sich, wie die in den Flexions-Sylben des Dativs und Genitivs enthaltenen ursprünglichen Adverbia, welche gleichfalls nur Beziehungen ausdrücken, enge an die bezüglichen Theile anschließen. Sie werden daher gewissermaaßen Proklitika und streben sich mit ihrem Accent an das folgende Wort zu knüpfen, was nur dadurch möglich ist, daß der Accent auf die letzte Sylbe rückt. Bestätigend für diese Ansicht ist, daß die oben genannten Relativa und Conjunctionen sich in der That mit manchen andern Wörtchen proklitisch verschmelzt haben zu einem einzigen Worte. So haben wir: Qualis-cunque, qualis-libet, qualiter-cunque, qualisnam; quantum-vis, quantus-libet, quoties-cunque, ubi-cunque; desgleichen quando-cunque, quando-libet, quando-quidem. Aus dieser wirklich vollendeten Anschmelzung läßt

sich doch wohl erkennen, daß jene Wörtchen geneigt sind, mit anderen eine proklitische Verbindung einzugehen.

Es geht aber aus dieser Erscheinung etwas Allgemeines hervor, nämlich daß die Conjunctionen und Relativa für die Satzverhältnisse dasselbe sind, was die von Wüllner nachgewiesenen ursprünglichen Casual=Adverbia und Präpositionen für die Wortverhältnisse. Durch diese wird die Beziehung einzelner Vorstellungen, durch jene die Beziehung ganzer Urtheile und Gedanken, bezeichnet. Weil sie in dieser Function keinen stofflichen Gehalt mehr haben können, indem sie ihr concretes Leben zu einer Abstraction verflüchtigen lassen und nur den geistigen Wechselbezug eines Mannichfaltigen vermitteln: so verlieren sie damit nothwendig ihre Individualität. Eine Folge davon ist die innige Anlehnung oder auch völlige Verschmelzung mit den Rede=Gliedern, deren Bezug vermittelt wird. Eine völlige Verschmelzung findet bei den Casual=Adverbien Statt, woraus dann die Flexionssylben des Genitivs, Dativs, Accusativs ꝛc. entstanden sind; zumeist eine enge Anlehnung und nur zuweilen eine Verschmelzung findet Statt bei den Conjunctionen und Relativis, woraus sich die Vorrückung des Accents erklärt. Herr Zeyss rügt noch mehrere Accentuationsarten, welche spätere Grammatiker vorschreiben, blos aus dem Grunde, weil sie gegen die Regel früherer Zeit, namentlich des sogenannten goldenen Zeitalters der Sprache, verstoßen.

Vorhin Entwickeltes möge daran erinnern, daß es mit einem solchen Grundsatze leicht schief stehen

könne. Wenn eine Sprache auch in mancher Beziehung rückgängig wird und frühere Vollkommenheiten allmählig einbüßt, wie es mit der lateinischen der Fall war: so ist im Ganzen doch anzunehmen, daß sich das sprachliche Bewußtsein im Laufe der Zeit mehr und mehr aufhellt und Vorzüge bedingt, welche den früheren Sprach-Epochen abgehen mußten. Man thut einer sprachlichen Erscheinung Unrecht, will man sie für alle Perioden nach dem Maaßstabe einer einzigen Epoche beurtheilen.

Noch möge einer aus römischer Individualität zu begreifenden Accent-Erscheinung erwähnt werden. Der Römer gestattet den Accent nicht auf der drittletzten, wenn die vorletzte lang ist, wogegen es der Grieche nicht thut, wenn die letzte lang ist. Ist im Latein die Vorletzte lang, so ist sie auch betont: docére, Románus, amícus, dagegen im Griechischen ἄνϑρωπος, γίγαντες. Ich glaube, das ist die Wirkung zweier Momente des römischen Characters, nämlich seiner Einfachheit und bequemen Würde. Wie oben schon erwähnt worden, bringt es die Natur der Sache mit sich, daß eine lange Sylbe zugleich in etwa auch betont wird; die Dehnung des Lautes selbst bedingt an und für sich eine gewisse Hebung, weil der Laut nicht mit gleicher Höhe an- fort- und austönt, sondern gewissermaaßen in einem Bogen auf- und nieder klingt. Um nun nicht einen doppelten Accent mit fein nüancirter Energie in demselben Worte ausdrücken zu brauchen, betonte der Römer blos die Länge; indem er die reiche Melodie, welche das griechische Wort aus dem zarten Wechselspiele von

Accent und Quantität gewinnt, die bald versöhnlich zusammen stimmen, bald feindlich contrastiren, sowohl aus Mangel an der erforderlichen Sinnesfeinheit, als auch aus angestammter Würde und Einfachheit, nicht erstrebte.

Genug des Allgemeinen! Gegenwärtige Arbeit läßt nicht zu, die ausgesprochene Ansicht über das Wesen der accentlichen und prosodischen Verhältnisse in den antik-klassischen Sprachen, weiter nachzuweisen und das Einzelne daraus zu erklären. Möchte das Angedeutete nur zur Prüfung des alt herkömmlichen Glaubens, als sei hier alles blos Form, veranlassen! Gewiß würde es die Mühe belohnen und nicht blos für die Grammatik jener Sprachen, sondern auch das Kunsturtheil alter Poesie höchst förderlich sein, wenn wir uns zur lebendigen Einsicht in diese Verhältnisse erhöben. So wie das ewige Walten der Natur nirgends belehrender und merkwürdiger erscheint als in den mikroskopischen Organismen und Phänomenen: eben so möchte auch wohl das sprachbildende Leben seine Geheimnisse nirgends schöner offenbaren, als in der leisen Musik von Accent und Quantität.

Nur als Grundelement von Vers und Strophe nahm dieser Gegenstand unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Wie sich nun herausgestellt hat, daß er selbst durch die eingeschlagene Betrachtungsweise in einem helleren und schöneren Lichte erscheint, so gewinnt auch die antike Strophe dadurch eine schönere Bedeutung und verliert alles Widersprüchliche, was ihr sonst unläugbar anklebt.

Betrachtet man nämlich die kunstvoll gebildeten Versmaaße und Strophen der alten Lyriker, so

ist einerseits nicht zu verkennen, daß ihnen der Dichter Leben und Charakter zu ertheilen gesucht, daß er in denselben eine durchsichtige Verkörperung des Geistes erstrebt hat, und anderseits enthalten sie doch auch manches, wodurch sie aller Charakteristik Hohn zu sprechen und ein freies, willkürliches, ja leeres Formenspiel zu verrathen scheinen. Stellt doch der Dichter in ihnen eine Gruppe von Versen zusammen, die oft in Bewegung und Rhythmus unverkennbar contrastiren. Verse, die unmittelbar aufeinander folgen, haben einen ganz entgegengesetzten Rhythmus, und die Strophe wird dennoch für gut gehalten, wenn sich die so entstehende Gegensätzlichkeit nur wieder auflös't zu einer gewissen musikalischen Einheit. Eine solche Strophe kehrt im lyrischen Gedichte ståts wieder. Wäre nun Vers-Rhythmus und Strophe charakteristisch, (so wird man urtheilen) dann müßte auch der Sinn des Gedichts, sowohl von Vers zu Vers der Form gemäß wechseln, als auch von Strophe zu Strophe wieder übereinstimmen. Keines von beiden findet Statt. — Und wie wäre auch eine Dichtung möglich, worin sich der geistige Gehalt so präcis dem gebundenen Gange der Form anschmiegte? Folglich, urtheilt man, ist der ganze Strophenbau ein Ding, welches zu dem Gehalte wenig oder keinen Bezug hat. In diesem Urtheile wird man durch andere Erscheinungen noch mehr bestärkt. Fast überall, wo es thunlich ist, sucht der antike Dichter eine Collision hervorzubringen zwischen dem Wortaccent und Versaccent. Anstatt, wie es der Natur gemäß scheint, Wort und Wortaccent dorthin zu verlegen, wo er den Versaccent

unterstützt und hebt. und wiederum von ihm gehoben wird, bestrebt sich der Dichter die Arsis des Wortes in die Thesis des Versfußes, und die Thesis des Worts in die Arsis des Verses zu bringen. Eben dahin gehört auch das durchgehende Bemühen, die Cäsuren des Verses zwischen die Sylben eines Wortes fallen zu lassen. Natur und Darstellungstrieb scheint zu fordern, daß der Redende, wenn er die Stimme will ruhen lassen, dieses am Ende eines Satzes, oder doch wenigstens am Ende eines Wortes thue; der antike Vers aber tyrannisirt den Gehalt, ruhet, wo jener forteilen möchte, eilet, wo jener zu ruhen geneigt ist. Alles dieses, wovon sich auch in unserer Poesie manches wiederfindet, geberdet sich für den ersten Anblick, als ein Kampf zwischen Kunst und Natur und flößt uns beinah Mißtrauen ein gegen die Gesundheit des antikkünstlerischen Sinnes. Denn der gesunde Kunstsinn, glauben wir, geht nicht darauf aus, der Natur das Widerspiel zu halten und ihren Winken zu trotzen, sondern beachtet mit schonender Liebe jeden Zug derselben und giebt nur immer ihr schönes Bild in treuer doch veredelter Copie.

Beim Accent und der Quantität in den antiken Sprachen that sich ein ähnlicher Schein von Widerspruch zwischen Bedeutung und Form hervor. Wie nun dieser Schein dadurch verschwand, daß wir die Gesammtheit der naturgemäßen Triebe und Factoren beachteten, so wird auch hier bei Vers und Strophe die scheinbare Verletzung ursprünglicher Natur sich zur schönsten Bethätigung ihres ewigen allseitigen Waltens umwandeln, wenn wir

die Gesammtheit der inhaltlichen Elemente erfassen und nicht den Theil fürs Ganze nehmen.

Der poetische Gehalt aber nimmt alles in sich auf, was auch der sprachliche Gehalt eines Volkes überhaupt besitzt. Alle sprachbildenden Triebe werden auch zu Trieben der Dichtkunst; denn die Dichtkunst ist die Blüthe des sprachlichen Lebens, und alle Kraft und Fülle des sprachlichen Lebens sucht in der Poesie ihre Verklärung. Vier sprachbildende Triebe bedingten den Accent und die Quantität der alt-klassischen Sprache, indem sie harmonisch ineinander wirkten. Vier sprachbildende Triebe werden sich folglich auch in Vers und Strophe hervorthun, um in deren Bildung ihre poetische Verklärung, ihr Aufblühen zum Schönen zu feiern. Indem diese Triebe aber zu Genien der Kunst werden, ändern sie das Verhältniß nicht, welches ihnen angestammt ist. Wo sie sich also in die Sprachbildung harmonisch getheilt haben, so daß sie alle ungefähr gleichen Antheil daran nehmen, dort werden sie auch gleichmäßigen Einfluß ausüben bei Schaffung der poetischen Form; wo sie aber ursprünglich in einem Mißverhältniß stehen, so daß der eine fast gar nicht zur Mitwirksamkeit gelangt, während ein anderer überall den Ausschlag giebt, dort werden sie auch bei Schaffung der poetischen Form ungleichmäßigen Einfluß haben. Ersteres ist der Fall bei der griechischen Sprache, und, wenn auch nicht in gleichem Grade, bei der lateinischen; letzteres in der deutschen. In jenen zeigen sich Accent und Quantität als gemeinschaftliches Resultat vom Darstellungstriebe, Formentriebe, euphonischem Triebe und nationeller Indi-

vidualität; in dieser zeigen sie sich fast ausschließlich als Ergebniß des Triebes nach Darstellung; so daß die andern Triebe nur einen negativen Einfluß behalten. Folglich wird in den erstgenannten Sprachen auch die Form von Vers und Strophe viererlei ungefähr gleichbedeutende Momente enthalten: darstellende, euphonische, rein-formale und nationelle, während im Deutschen das darstellende Moment vorwaltet, und die übrigen nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Betrachten wir in diesem Sinne Vers und Strophe der Alten, so wird es uns leicht sein, die scheinbaren Widersprüche gegen deren Naturgemäßheit zu beseitigen.

Da in der Poesie sich alle sprachbildenden Triebe idealisch verschönern, so werden sie als erste Bedingung alles Schönen die volle Freiheit des angeborenen Lebens in Anspruch nehmen. In der Prosa ist jeder gehemmt durch den andern; in der Poesie strebt jeder schrankenlos zu sein, ohne dadurch den andern einzuengen. Die antik-klassischen Sprachen setzen diesem Zuge des poetischen Geistes kein Hinderniß entgegen; denn sie sind schon ursprünglich durch ein harmonisches Walten und für ein harmonisches Walten jener Triebe organisirt. Die modernen Sprachen aber sind jenem Zuge nicht willfährig; denn ihre Entstehung und Ausbildung war fast nur die Wirkung des darstellenden Triebes. Daraus erklärt sich alles. Vom Gehalte unabhängig stellen die Griechen und Römer contrastirende Rhythmen strophlich zusammen und sorgen nur, daß der Contrast sich auflöse zu musikalischer Einheit; denn der Formentrieb waltet mit Freiheit und erhöheter Kraft

und sucht Streit und Harmonie, Mannichfaltigkeit und Einheit. Die Arsis der Wortfüße wird in die Thesis der Versfüße gelegt; denn der Formentrieb will sich unabhängig beweisen, die Form vom Gehalte emancipirt erscheinen. Die Consonanten, womit ein folgendes Wort anhebt, machen den Schlußvocal des vorhergehenden lang; denn der Vers will als musikalische Totalität auftreten, worin die Sylben als bloße Noten gelten und ihre gehaltlichen Verhältnisse nicht respectirt werden. Selbst ganze Verse und Strophen schließen sich ab und beginnen wieder, mitten im Satze, mitten in der Periode; denn auch sie wollen als musikalische Potenzen die Logik des Gehaltes ignoriren.

So kann der Deutsche nicht verfahren. Zwar waltet auch in seiner Sprache der Formentrieb, doch ist er ursprünglich im Dienste der Darstellung und Bedeutsamkeit. Zwar strebt auch bei ihm dieser Trieb zur Freiheit eines poetischen Spiels und sucht durch Satz und Gegensatz reiche Mannichfaltigkeit in schöner Harmonie; allein er will nur frei sein in den Schranken des Gehalts, welchem zu dienen sein Bedürfniß ist; daher versagt er sich mit freier Selbstbestimmung all die muthwilligen Spiele und freisinnigen Luftsprünge, womit der antike Formentrieb über dem Gehalte gaukelt. Von den übrigen sprach- und formbildenden Trieben gilt ungefähr dasselbe. Sowohl der euphonische Trieb, als der nach nationeller Charakteristik erscheinen bei den Alten, wenn sich Gelegenheit bietet, in ungebändigter Freiheit, ohne sich um Form und Gehalt viel zu kümmern: der erste in spielender Lyrik, der zweite in der Comödie.

Wollte man diesen durchgreifenden und so bedeutungsvollen Gegensatz moderner und antiker kunstsprachlicher Verhältnisse einfach bezeichnen, so ließe sich kurz sagen: Im klassischen Alterthum war der Darstellungstrieb den übrigen Sprachtrieben noch nicht immanent; im Deutschen ist er ihnen immanent. Damals waltete jeder frei und unabhängig, aber die Freiheit war Nothwendigkeit; jetzt waltet jeder frei, aber seine Freiheit ist selbst gewählte Folgsamkeit gegen ein Höheres. Wahrhaft und wirklich steht demnach unsere poetische Form doch höher, als die antike; sie verhält sich dazu wie Geist zu Natur, wie Freiheit zur Nothwendigkeit.

Es folgt hieraus, wie sehr diejenigen irrten, welche den antiken Strophenbau in seiner ganzen Fülle und Mannichfaltigkeit unserer Poesie zu vindiciren strebten. Die Sprachtriebe, wodurch jene complicirten Formen geschaffen wurden, sind uns nur noch zum Theile geblieben, so daß wir höchstens eine Ahnung besitzen von dem, was sie bedeuten wollen. Zudem müssen wir ganz andere Mittel, ganz verschiedene Sprach-Elemente ins Spiel setzen, um etwas mit jenen Strophen Aehnliches zu erzeugen. Die Alten bedienten sich reiner Quantität, welche vom Accent meist hinlänglich getrennt war; bei uns ist Accent und Quantität so sehr ineinandergedrängt, daß wir kaum unterscheiden können, was es denn eigentlich ist, wodurch wir den Vers bilden, ob Accent oder Quantität. Ihnen stand die freieste Wortfolge zu Gebote, um dem Rhythmus mit Leichtigkeit jede Form zu ertheilen; wir bewegen uns ernst und strenge in gemessener Satz- und Wortfolge.

Sowohl die Praxis unserer ersten Lyriker, Göthe's, Novalis, Schillers, Herders ꝛc. als auch die Theilnahme des Publikums, haben diesem gemäß bewiesen, daß der complicirte odische Strophenbau nicht mehr in unserer Poesie paßt. Jene Lyriker bedienen sich einfacher Maaße oder des Reimes, und in odenartigen Dichtungen, denen der Reim nicht gemäß ist, lassen sie Vers und Rhythmus wechseln, so wie Sinn und Gehalt wechselt. Das thuen besonders Herder und Göthe. Es ist schon oben bemerkt worden, daß man hierin keine Gleichgültigkeit gegen die strenge Form überhaupt erblicken müsse, sondern gerade einen Beweis, daß jene Dichter zum richtigen Bewußtsein gelangt seien über das moderne Verhältniß von Gehalt und Form. Sie haben erkannt, daß der Darstellungstrieb, daß der Geist allen Elementen der Sprache und des Rhythmus immanent geworden ist, und daß auch der reine Formentrieb nur in seinem Dienste bilden und schaffen dürfe. Wenn nun die ungebundene Strophenform, deren sich Göthe in seinen Oden, Wandrers Sturmlied, Ganymed, Grenzen der Menschheit ꝛc., bedient, noch nicht das volle Gepräge architectonischer Schönheit bekunden, so ist das eine Folge von unvollkommener Durchbildung des Gehalts. Hätte dieser ganz und gar den künstlerischen Läuterungsproceß durchgemacht, so würde die Strophik statt ihrer Ungebundenheit eine schöne Freiheit, welche sich mit strenger Architectonik recht wohl verträgt, empfangen haben. Eine solche Vollendung der Poesie aber, worin die Form durchaus schön und doch in allen Elementen bedeutend ist, haben wir noch

zu hoffen, und als Ideal ist sie nur in allmäliger, aber nie ganz zu erreichender Approximation möglich.

Schließlich möge noch erwogen werden, in welches Gedränge der moderne Dichter durch die Unwillfährigkeit seiner Sprache kömmt, wenn er sich der alten Odenmaaße bedient. Dadurch möge dann ihre Ungehörigkeit auch a posteriori bewiesen werden. In der deutschen Sprache ist das Verhältniß zwischen der Menge kurzer und langer Sylben ungefähr wie 5: 3 Nun bedient sich Klopstock in der Ode „Thuiskon" päonischer Verse, worin sich die Anzahl der Kürzen zur Anzahl der Längen wie 11: 5 verhält: Folgendes ist das Schema derselben:

◡ ◡ – | ◡ ◡ ◡ – | ◡ ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ –
◡ – | ◡ ◡ ◡ – | ◡ ◡ ◡ – | ◡ ◡ – | ◡ –
– ◡ ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ | –
◡ ◡ – | ◡ ◡ ◡ – | ◡ ◡ | ◡ ◡ – |

daß der Gebrauch derselben ohne künstelnde Herbeiziehung von Kürzen nicht möglich ist, versteht sich von selbst. Die Sache möge selbst sprechen:

Wenn die Strahlen vor der Dämmerung nun entfliehn,
und der Abendstern
Die sanfteren, entwölkten, die erfrischenden Schimmer nun
Nieder zu dem Haine der Barden senkt,
Und melodisch in dem Hain die Quell ihm ertönt;

So entsenket die Erscheinung des Thuiskon, wie Silber stäubt
Von fallendem Gewässer, sich dem Himmel, und kömmt
zu euch,
Dichter und zur Quelle. Die Eiche weht
Im Gelispel. So erklang der Schwan Venusin,

Da verwandelt er dahin flog. Und Thuiskon vernimmts
und schwebt
In wehendem Geräusche des begrüßenden Hains, und horcht;

Aber nun empfangen, mit lauterm Gruß,
Mit der Sait' ihn und Gesang die Enkel um ihn.

Melodieen, wie der Telyn in Walhalla, ertönen ihm
Des wechselnden, des kühneren, deutscheren Odenflugs,
Welcher, wie die Adler, zur Wolk' jetzt steigt,
Dann herunter zu der Eiche Wipfel sich senkt.

Die nöthigen Kürzen sind hier auf mannichfach unpoetische Weise herbeigeschmuggelt. Statt daß der Odendichter eine kernhafte, compacte Sprache redet, sind hier Flickwörtchen eingeschwärzt, welche nichts bedeuten als eine Kürze; dahin gehört das nun des ersten Verses und jetzt des vorletzten. Die Begeisterung verbietet Comparation; denn sie vergleicht nicht, ihr ist alles absolut; hier ist eine Masse hohler Comparative herangezogen: die sanfteren, die kühneren, die deutscheren. Die Poesie sucht das Concrete, Lebendige; hier aber ist für Thuiskon, die Erscheinung des Thuiskon gesagt. Die in natürlich deutscher Rede nicht zu überwindende Schwierigkeit bei Anwendung solcher Strophen rührt nicht blos von dem Mangel kurzer Sylben her, sondern entsteht ganz besonders dadurch, daß Kürzen und Längen zu gleichmäßig vertheilt sind, zu regelmäßig abwechseln. Der Grieche hatte es in seiner Gewalt, eine Menge kurzer Sylben unmittelbar nacheinander folgen zu lassen, weil er Wörter mit zwei, drei, vier ja fünf und sechs kurzen Sylben besaß; das haben wir nicht. Wir haben schwerlich ein dreisylbiges Wort aufzuweisen, worin alle drei Sylben kurz wären.

Sind denn nun aber, fragt es sich letztlich, ganz und gar keine antik-odenartige Strophen zulässig in unserer Poesie? Sie werden nicht leicht Glück

machen, antworten wir; auch im besten Falle. Dem modernen Geiste gefällt die Form nur dann, wenn sie ihm in allen Theilen als bedeutsam entgegentritt. Es fehlt aber in den meisten Fällen dem complicirten Strophen-Rhythmus so sehr an aller Bedeutsamkeit, daß er beim natur- und sinngemäßen Vortrage, selbst verloren geht, ja sich nur auf eine hemmende Weise fühlbar macht. Man versuche es nur einmal, die angezogene Ode mit angemessener Rücksicht auf Interpunctionen und Sinn zu lesen: so macht der metrische Rhythmus nicht nur nicht den gefälligen Eindruck schöner Symmetrie und architectonischer Gliederung, sondern den widerwärtigen, von Widerspruch zwischen Inhalt und Form, von Unklarheit und Geschraubtheit.

Diesen harten Vorwurf verdienen zwar nicht alle strophlichen Oden. Die einfacheren sapphischen und alcäischen Maaße gestatten bei guter Behandlung wohl, daß die logische Rhythmik nicht durch die strophische gestört wird; dann sind sie gefällig. Schön sind sie, wenn die logische Rhythmik durch die strophische unterstützt und hervorgehoben wird.

Dieses ist der Fall in folgender Ode von Platen.

### Loos des Lyrikers.

Stets am Stoff klebt unsere Seele, Handlung
Ist der Welt allmächtiger Puls, und deshalb
Flötet oftmals tauberem Ohr der hohe
Lyrische Dichter.

Gerne zeigt Jedwedem bequem Homer sich,
Breitet aus buntfarbigem Fabelteppich,
Leicht das Volk hinreißend erhöht des Dramas
Schöpfer den Schauplatz;

Aber Pindar's Flug und die Kunst des Flaccus,
Aber dein schwer wiegendes Wort Petrarka
Prägt sich uns langsam in das Herz, der Menge
Bleibt's ein Geheimniß.

Hier stimmt alles wohl zusammen. Der logische Accent auf Handlung, deshalb, hohe, Homer, Dramas, u. s. f. wird durch den Vers mächtig gehoben, und der strophliche Rhythmus erscheint mir als ein verstärkter, veredelter Rhythmus des natürlichen Vortrags. Dieses Lob verdienen aber nur wenige Oden von Klopstock, wenige von Stollberg, mehrere von Platen, welcher als Odendichter unter den Deutschen, in Bezug auf die Form, am höchsten steht.

## Druckfehler.

Seite 4. Zeile 4. v. o. anstatt: einem lies: seinem.
S. 6. Z. 1. v. o. — Parabeln lies: Parallele.
S. 6. Z. 8. v. u. — v. Eichendorf lies: v. Eichendorff.

Ueber Pindar's Flug und die Kunst des Flaccus,
Ueber dein schöner wiegendes Wort Petrarca
Prägt sich uns langsam in das Herz, der Menge
Bilder's ein Geheimniß.

Hier stimmt alles wohl zusammen. Der logische Accent auf Handlung, deshalb, habe, Homer, Dramas, u. s. f. wird durch den Vers mächtig gehoben, und der prosodische Rhythmus erscheint mir als ein verstärkter, veredelter Rhythmus des natürlichen Vortrags. Dieses Lob verdienen aber nur wenige Oden von Klopstock, wenige von Stollberg, mehrere von Platen, welcher als Odendichter unter den Deutschen, in Bezug auf die Form, am höchsten steht.

## Druckfehler.

Seite 4. Zeile 4. v. o. anstatt: einem lies: seinem.
S. 6. Z. 1. v. o. — Parabeln lies: Parabele.
S. 6. Z. 8. v. u. — v. Eichendorf lies: v. Eichendorff.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Poggel, Caspar

Beitrag zur rechten Würdigung des Formellen in der Poesie und des Accentes und der Quantität im Latein und Griechischen als Einleitung zur Theorie der Strophen

Recklinghausen 1837

L.gen. 69 s
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10583074-5